Nermin Vučelj

# DIDRO I ESTETIKA

Библиотека
ELEMENTI

Glavni i odgovorni urednik
Prof. dr Bojana Dimitrijević

Knjigu preporučuju:
Prof. dr Jelena Novaković
Prof. dr Marjana Đukić
Doc. dr Milica Vinaver Ković

Nermin Vučelj

# DIDRO I ESTETIKA

Filozofski fakultet Niš
2015.

*posvećeno estetama i poetama,*
*entuzijastama i melanholicima*

## Sadržaj

# Predgovor

„Pesnik nije ništa drugo nego njegova poezija“ (Kroče 1995: 112), a „eseji i monografije o pesnicima postižu svoju svrhu kada nisu samo zbornici razasutih opservacija ili estetički komentari za pojedine pesme, već kada uspevaju da daju karakteristiku motiva ili fundamentalno stanje duha pesnika“ (1995: 113). Vođen ovom kročeovskom maksimom, mogu dodati da i istoričar pesništva, tj. istraživač estetike verbalnog izraza, nije ništa drugo nego njegovo istraživanje koje je, prema tome, saobrazno njegovom duhu. Istraživač koji zauzima emotivno-misaonu distancu u odnosu na predmet istraživanja umišlja da je zauzeo tzv. objektivni pristup. Verujem da jedan naučno-istraživački rad nije objektivan ili subjektivan, nego može biti dobar ili ne može biti dovoljno dobar. U dobrom radu, istraživačeva ličnost je prisutna na najbolji način – kao zalog temeljnog, ozbiljnog i objektivnog pristupa. Dobar rad zastupa i određeni vrednosni sistem u odnosu na koji, i u koji, istraživač smešta predmet svog istraživanja.

Filolog je stručnjak odan predmetu svoje stručnosti i u prisnom je odnosu s duhom pesnika koji nanovo oživljava u svom istraživačkom duhu proučavajući pesnikove spise. To ga, svakako, ne čini testamentarnim izvršiocem pesnikove duhovnosti. Istraživačeva prisnost s predmetom istraživanja znači duhovnu obuzetost određenim pitanjem i emotivnu otvorenost prema onome što istražuje. Time kritički pogled postaje oštriji, analize su utemeljenije, a izrečeni sudovi nailaze više na odobravanja nego na osporavanja.

Da bih i sâm uspostavio prisnost s predmetom istraživanja, uz duhovnu sklonost i intelektualne sposobnosti, trebalo je da ispunim neophodan tehnički preduslov: da pribavim kompletnu primarnu literaturu – nju čine Didroovi spisi, i što iscrpniju sekundarnu literaturu – u koju spadaju istraživanja o Didrou. U toj svojevrsnoj kolekcionarskoj delatnosti godinama su mi predano pomagali Jather L. Peterson, moj Amerikanac u Parizu i Brigitte Laguerre, moja Francuskinja u Beogradu, kojima se zahvaljujem na svesrdnoj pomoći i prijateljskoj podršci.

Knjiga *Didro i estetika* proizašla je iz doktorske disertacije *Didroova estetika književnog stvaranja* koju sam odbranio na Univerzitetu u Beogradu 2011. godine. Zapravo, primerenije je reći da mi je petogodišnje nauč-

no istraživanje omogućilo da dobijene rezultate usmerim u tri paralelna pravca: prvo – u disertaciju koja mi je donela zvanje doktora književnih nauka, drugo – u naučne oglede iz estetike francuskog prosvetiteljstva koje sam objavio u stručnim časopisima, i treće – u naučnu studiju pod nazivom *Didro i estetika*, a koja se tematski i sadržajno crpi prevashodno iz doktorske disertacije, zatim iz istraživačkih eseja-članaka, kao i iz same odbrane disertacije 29. juna 2011. godine, tj. iz mog ekspozea na odbrani, te iz naučne rasprave s članovima komisije.

Jedno naizgled jednostavno pitanje koje su mi neki upućivali zaticalo me je nespremnog: zašto sam posvetio pet godina izučavanju Didroovog opusa. Verujem kako istraživačke teme ne biramo mi, već one biraju nas. Naša opredeljenja su u vezi s našim sklonostima. Isto tako, trebalo bi i da duhovna prepoznavanja rukovode postdiplomce i doktorande u izboru mentora. U tom smislu, mentorski nadzor Jelene Novaković, redovne profesorke na Filološkom fakultetu u Beogradu, doživljavao sam u toku rada psihološki kao intelektualnu srodnost, a profesionalno kao obavezu da dosegnem visok stupanj naučnosti. Profesorka Novaković mi je sugerisala da proučim i integrišem u svoje istraživanje tri značajne teme koje su bile van mog istraživačkog vidokruga: razmatranje o *melanholiji* kod genija, shvatanje *originalnosti* u stvaralaštvu i poimanje *uzvišenog*. Te intervencije su doprinele da se disertacija tematski razgrana i argumentacijski obogati. Tako se mentorstvo ispoljilo, za jednog doktoranda, u najkorisnijem vidu. Dodao bih i da sam, tokom rada na istraživanju, neprestano imao na umu primedbe komisije na odbrani moje magistarske teze *Židova poetička načela* 2004. godine, te da sam nastojao da ne ponovim greške, a da primenim savete koje sam tada dobio.

I na kraju ovog predgovora, još nekoliko naznaka u vezi s knjigom koju držite u rukama. Strukturisana je tako da se razvija u nekoliko paralelnih ravni: predstavlja opis Didroove estetike književnog stvaranja, sadrži analitički popis Didroovih filosofsko-estetičkih razmatranja i kritičko-estetički prikaz njegovog romanesknog i dramskog stvaralaštva, pruža sveobuhvatan uvid u didrologiju i njene dosadašnje rezultate, sučeljava teorijska razmatranja didrologa. Nastojao sam da jednu takvu složenu strukturu sklopim u sistem zvani didroovska estetika, koji bih pozicionirao u odnosu na estetiku 18. veka i unutar opšte estetike.

Kako su praktično sve studije o Didrou koje citiram u ovoj knjizi objavljene na engleskom i francuskom jeziku, smatrao sam da je naučno odgovorno, a za čitaoce može biti korisno, da sve navode ponudim ne samo u prevodu, koje sam inače sam sačinio, već i u originalu.[1] Što se

[1] Studija *Didro i estetika* se u svojim izvorima ograničava na istraživanja objavljena na engleskom i francuskom jeziku, što, verujem, ne umanjuje njene domete, budući da su američka i francuska didrologija vodeće u svetu. Ne treba zanemariti ni didrologiju

tiče samog Didroovog opusa, citate sam preuzeo iz, verujem, dosad najbolje edicije Didroovih sabranih dela, one koju je priredio Loran Versini (1994–97). Ni u tom slučaju čitaoci nisu uskraćeni za prevod navoda iz Didroovog dela. Vlastitom prevodu sam pribegao jedino u slučaju kada ne postoji (raspoloživi) srpski, tj. srpskohrvatski prevod.

U drugoj redakciji rukopisa monografije bio sam prilično redukovao broj fusnota i bibliografskih parenteza, međutim, u trećoj i konačnoj redakciji, naučna aparatura je vraćena, jer smatram da je ona, kada je iscrpno prisutna, delo za sebe i da može biti od koristi, kako čitaocima entuzijastama, tako i profesionalnim istraživačima. Za predane i znatiželjne čitaoce bibliografski podaci i podnožne beleške predstavljaju istraživačko blago, te u tom smislu želim ne samo da moji idealni čitaoci ne budu uskraćeni za pregršt korisnih podataka i dodatnih i propratnih tematskih komentara, već i da im ne bude otežano čitanje time što će neprestano listati u potrazi za beleškama koje bi bile na kraju knjige, već im omogućiti ono što što bih poželeo i sebi kao čitaocu – da me autor udostoji toga da mi pruži beleške i objašnjenja pri dnu same stranice na koju se i odnose. Oni koje ne zanimaju dodatna objašnjenja mogu zanemariti fusnote i ignorisati bibliografske paranteze.

Istraživanje, pretočeno u knjigu *Didro i estetika*, nastojao sam da predstavim tako da se ono podjednako obraća i stručnjacima i laicima: s jedne strane, da ga mogu vrednovati filolozi, estetičari i teoretičari književnosti, a s druge strane, da ga mogu čitati sa zanimanjem i neprofesionalni ljubitelji književno-naučnih razmišljanja i istraživanja. Na čitaocima je sada da prosude šta im ova knjiga pruža.

*Nermin*

na španskom, italijanskom i nemačkom. Didrološka istraživanja u oblasti estetike i naratologije na kastiljanskom jeziku broje tri doktorske disertacije. Hronološki, to su sledeće: Félix de Azua. *Algunos Aspectos de la Estética de Diderot: Et doble modelo neoclásico – romántico*. Barcelona: Edicions Universitat de Barcelona, 1982; Carmen Roig Morras. *Verdad y Ficción en la narrativa de Diderot*. Madrid: Editorial de la Universidad Complutense, 1985; Francisco Javier Gómez Martínez. *Ironía y libertad. Denis Diderot y la novela moderna: Jacques el fatalista en la herencia Cervantina*. Madrid: 2001. Na nemačkom jeziku objavljene su dve studije: Marie-Louise Roy, *Die Poetik Denis Diderot*. Manchen: Fink, 1966; Xenia Baumeister. *Diderots Asthetik der Rapports.* Frankfurt am Main: P. Lang, 1985. Italijanska didrologija razmatrala je semiotiku: Renata Mecchia. *Le teorie linguistiche e l'estetica di Diderot*. Rome: Carucci, 1980; Massimo Modica. *L'Estetica di Diderot. Theorie delle arti e del linguaggio nell'età dell'«Encyclopédie»*. Roma: Pellicani, 1997.

# Bibliografske rskraćenice u parentezama

I. DIdroov opus
(kritička izdanja)

Diderot 1994: *Œuvres : Philosophie*. Tome I. Éd. Laurent Versini. 1ère éd. Paris : Robert Laffont, 1994.

Diderot 1997: *Œuvres : Correspondance*. Tome V. Éd. Laurent Versini. 1ère éd. Paris : Robert Laffont, 1997.

Diderot 2000: *Œuvres : Esthétique – Théâtre*. Tome IV. Éd. Laurent Versini. 1ère éd. 1996. Paris : Robert Laffont, 2000.

Diderot 2001: *Œuvres Esthétiques*. Éd. Paul Vernière. D'après l'édition mise à jour 1994. Paris : Classiques Garnier, 2001.

Diderot 2004: *Contes et romans*. Éd. Michel Delon. 1ère éd. Paris : Gallimard – Bibliothèque de la Pléiade, 2004.

Diderot 2006: *Œuvres : Contes*. Tome II. Éd. Laurent Versini. 1ère éd. 1994. Paris : Robert Laffont, 2006.

(citirani prevodi)

DIdro 1938: *Moralne priče*. Prevod Jovan Popović. Beograd: EOS Universal, 1938.

DIdro 1946: *Odabrana dela*. Prevod Raško Dimitrijević i Haim Alkalaj. Beograd: Državni Izdavački Zavod Jugoslavije, 1946.

DIdro 1954: *O umetnosti*. Prevod Radmila Miljanić. Beograd: Kultura, 1954.

DIdro 1961: *Indiskretni dragulji*. Prevod Zagorka Grujić. Beograd: Nolit, 1961.

DIdro 1962: *O poreklu i prirodi lepoga*. Prevod Radmila Miljanić. Beograd: Izdavačko preduzeće Rad, 1962.

DIdro 1964: *Redovnica*. Prevod Ana Smokvina. Beograd: Rad, 1964.

Diderot 2006*: *Paradoks o glumcu, i drugi eseji*. Prevod Radmila Miljanić. Beograd: Valera, 2006.[2]

[2] Budući da je ovde citirana Versinijeva edicija *Priča* iz 2006. godine, čime onda bibliografska skraćenica u parantezi glasi – Diderot 2006, a da su ogledi iz dramaturgije u srpskom prevodu objavljeni iste 2006. godine, pri čemu je u zvaničnom frontispisu autor naveden

II. Didrologija
(najčešće citirane studije)

Belaval 1973: *L'Esthétique sans paradoxe de Diderot*. Paris : Gallimard, 1973.

Chouillet 1973: *La formation des idées esthétique de Diderot*. Paris : Librairie Armand Colin, 1973.

Crocker 1952: *Two Diderot studies : Ethics and esthetics*. Baltimore: The J. Hopkins Press, 1952.

Crocker 1974: *Diderot's Chaotic Order. Approach to Synthesis*. London: Princeton University Press, 1974.

Dieckmann 1941: "Diderot's conception of genius". *Journal of the History of the Ideas*. University of Pennsylvania Press, 1941, vol. 2, n$^0$ 2, p. 151-182.

DiecKmaNN 1951: *Inventaire du fonds Vandeul et inédits de Diderot*. Genève–Lille: Droz–Giard, 1951.

Dieckmann 1959: *Cinq leçons sur Diderot*. Geneva–Paris : Droz–Minard, 1959.

Folkierski 1925: *Entre le classicisme et le romantisme, étude sur l'esthétique et les esthéticiens du XVIII$^e$ siècle*. Cracovie–Paris : Académie polonaise des Sciences et des Lettres–Librairie Ancienne Honoré Champion, 1925.

Funt 1968: *Diderot and the esthetics of the Enlightenment*. Éd. Diderot Studies XI. Genève : Droz, 1968.

Guillot 1953: *Diderot par lui-même*. Paris : Édition du Seuil, 1953.

Lepape 1991: *Diderot*. Paris : Flammarion, 1991.

MølBjerg 1964: *Aspects de l'esthétique de Diderot*. Traduction par Ernst Rehben. København : J. H. Schultz Forlag, 1964.

Naigeon 1821: *Mémoires historiques et philosophiques et sur la vie et les ouvrages de Denis Diderot*. Paris : Brière, 1821.

Thomas 1938 : *L'humanisme de Diderot*. 2$^e$ éd. (1$^{re}$ éd. 1934) Paris : Société d'Édition Les Belles lettres, 1938.

Vexler 1922: *Studies in Diderot's esthetic naturalism*. New York: Columbia University, 1922.

Wilson 1985: *Diderot, sa vie, son œuvre*. Traduction de l'anglais par Gilles Chahine, Annette Lorenceau, Anne Villelaur. Paris : Laffont - Ramsay, 1985.

---

u originalnoj ortografiji – kao *Diderot*, a ne u ustaljenoj srpskoj transkripciji *Didro*, odlučio sam, kako bi se izbegla zabuna u pogledu citiranog izvora i mešanje dve bibliografske jedinice, da naše izdanje ogleda označim skraćenicom kojoj je pridodata zvezdica – Diderot 2006*.

*Šta je delo jednog pesnika, govornika, filosofa, umetnika? Povest o nekoliko srećnih trenutaka njegovog života koje silno želi otrgnuti od zaborava.*

Iz Didroovog pisma Falkoneu, 5. avgusta 1766.

(« Qu'est-ce que l'ouvrage d'un poète, d'un orateur, d'un philosophe, d'un artiste ? L'histoire de quelques moments heureux de sa vie, qu'il est jaloux de ravir à l'oubli. »)

# I
# Didro: između filosofije i estetike

Istorijska epoha, sagledana kao jedan vek, opisuje se društveno-političkom klimom i duhovno-stvaralačkim pravcem koji su je i obeležili. U tom smislu, vek kao duhovna epoha nije kalendarsko stoleće, već je period koji počinje godinom koja je simbolično nagovestila kakvim događajem društveno-duhovnu promenu, a završava se, opet, godinom u kojoj je neko zbivanje, ako ne sasvim okončalo prethodno doba, ono barem nagovestilo novo doba. Nemački jezik ima pojam *Geistesgeschichte* koji, prema objašnjenju Veleka i Vorena, pretpostavlja da svako razdoblje poseduje svoj *duh vremena*, pa se zato stremi „rekonstrukciji duha jednog vremena na osnovu različitih objektivizacija toga doba" (Velek, Voren 2004: 159-160).

Devetnaesti vek, kao epoha industrijalizacije, naučno-filosofskog pozitivizma i istoricizma, i doba osvajanja formalne građanske jednakosti po rođenju, nasuprot privilegijama po poreklu, započeo je još s Francuskom revolucijom, a okončao se s izbijanjem Prvog svetskog rata i sa svojih sto dvadeset pet godina trajanja se postavio između dve epohe čiji su vremenski okviri gotovo istovetni i jedva nešto duži od sedam decenija kalendarskog brojanja: 18. vek (1715–1789) – na čijem je početku smrt francuskog apsolutiste Luja XIV, a na kraju Revolucija koja će ukinuti već poljuljanu monarhiju, i 20. vek – koji se ograničava na period 1914–1989, tj. od, prvobitno tako nazvanog, Velikog rata do pada Berlinskog zida.

Inače, istoričar Metju S. Anderson period 1680–1713. određuje kao „most između dva veka", prelazno doba u kom su koreni nastupajućeg prosvetiteljstva, ali „ako bi baš moralo negde da se svrsta, onda više pripada prethodnom, nego potonjem stoleću" (Anderson 2003: 5). Za početak 18. veka Anderson uzima godinu 1713. kad je okončan rat za špansko nasleđe, ali, ipak, dodaje da je Evropa, sve do smrti moćnog kralja Luja XIV, 1715. godine, još uvek živela u 17. veku.[3]

[3] Žan Dažen (Dagen) i Filip Rože (Roger) ponudili su hipotezu od *veku koji traje dvesta godina*, a koji se proteže od vladavine Anrija IV (1589) do doba Luja XVI (1789). U knjizi *Un siècle de deux cents ans? Les XVII 17e et XVIII 18e siècles : continuités et discontinuités* (éd. Desjonquères 2004), autori razvijaju tezu o „*dugom političkom, religijskom i kulturnom francuskom veku*" (« un long siècle français, politique, religieux, culturel ») koji obuhvata klasično doba i epohu

## 1. Filosof

Francuski stvaralac Deni Didro (1713–1784) svojim biološkim životom unutar je vremenskih okvira 18. veka kao epohe filosofskog skepticizma, spekulativno-eksperimentalne naučnosti, etike prirodne religije[4] i estetičkog subjektivizma; i ta epoha, sad već tradicionalno, naziva se *vekom prosvetiteljstva* (siècle des Lumières). Pozivajući se na Vernera Krausa, Hans Robert Jaus u eseju „Književna tradicija i savremena svest o modernosti" objašnjava epohu prosvetiteljstva na sledeći način:

> U nastupajućem veku prosvetiteljstva *lumières de la raison* (svetlosti razuma) staju naspram božanskom prosvetljenju (*lumière du Ciel*). [...] Kao *siècle éclairé* i *poli* (prosvećen i uglađen vek), vek prosvetiteljstva je ispunjen ponosom zbog visokog stupnja svoje moderne civilizacije i polaže pravo na naziv *siècle humain, siècle philosophique* (humani vek, vek filosofa). Od sredine stoleća u suvremenoj književnosti opšte je raspostranjeno izjednačavanje *siècle des lumières* (veka svetlosti) i *siècle philosophique* (filosofskog veka) sa *dix-huitième siècle* (18. vekom). (Jaus 1978: 184–185)

Sent-Bev (Sainte-Beuve), uticajni kritičar u 19. veku, u *Književnim portretima* (Portraits littéraires, 1843) tvrdi (Sent-Bev 1960: 160–161) da Didro najbolje rezimira filosofsku pobunu 18. veka i, što je argument koji takođe ide u prilog Didrou, da se Žan-Žak Ruso, sa svojim svojstvima, više sudarao s vekom u kojem je živeo, nego što ga je odražavao. Istoričar Metju S. Anderson ide još dalje od Sent-Beva kada tvrdi (Anderson 2003: 457) da se Ruso ne može smatrati predstavnikom prosvetiteljstva i da je on kao mislilac delovao izvan okvira pomenutog pokreta. Za braću de Gonkur (Edmond et Jules de Goncourt) Volter je *poslednji duh stare Francuske*, a Didro je *prvi genije nove Francuske*, što ova učena braća objašnjavaju u dnevničkoj belešci od 11. aprila 1858. godine, na sledeći način:

> Volter je besmrtan, a Didro je samo slavan. Zašto? Volter je sahranio epopeju, priču, stih, tragediju. Didro je ustoličio moderni roman, dramu i likovnu kritiku. Prvi je poslednji duh stare Francuske, drugi je prvi genije nove Francuske.[5]

---

prosvetiteljstva, a koji možda nisu u diskontinuitetu, kako se to ranije tradicionalno gledalo na odnos 18. veka prema 17. veku, već da je tu radije reč o kontinuitetu jednog sistema vrednosti. Ovakvo gledište primenjeno je i u novijoj književnoistorijskoj periodizaciji, te se, u ediciji *Istorije književne francuske* (Histoire de la France littéraire, PUF, 2006), dijahronijski pregled književnih epoha svodi na tri opšta perioda: *rađanja i preporodi* (srednji i 16. vek), *klasicizmi* (17. i 18. vek), *modernosti* (19. i 20. vek).

[4] Prirodna religija se manifestuje isključivo na individualnom planu i ne čita se u knjigama i svetim spisima, već u srcu kojim rukovodi razum. (Sejten 1999: 85–87)

[5] « Voltaire est immortel et Diderot n'est que célèbre. Pourquoi ? Voltaire a enterré le

U svetlu recepcije Didroa kao preteče novih stvaralačkih tendencija može se sagledati i duhovna paralela koju između Didroa i 19. veka uspostavlja poljski teoretičar Vladislav Folkjerski (FolKierSKi 1925: 515): čitav 19. vek, sa svojim opozicijama entuzijazam – opservacija, romantizam – pozitivizam, sve to je u sebi proživeo Didro. Međutim, ima i osporavanja Didroove veličine. Za Danijela Mornea (MorNet 1941: 107–108), koji je sredinom 20. veka bio autoritet u francuskim univerzitetskim krugovima, Deni Didro je samo najglasniji i najistureniji predstavnik epohe i aktualnih tokova, a ne njihov pokretač. Čitajući Morneovu studiju *Didro – čovek i delo* (Diderot – L'homme et l'œuvre, 1941), koja kao da ima za ideju vodilju to da ospori Didroovu vrednost, Žak Prust zaključuje (prouSt 1974: 148) da Morne čak negira Didroa kao filosofa, naučnika i književnika.

Ako se sagleda Didroovo polje bavljenja, onako kako je to, u ogledu *Didro i* enciklopedisti, sistematizovao ruski teoretičar Deržavin (Deržavin 1948: 29), očito je da je predmet Didroovog interesovanja ono što je i obeležilo njegovu epohu: problem religije, teorija saznanja, filosofija prirode, etika i teorija umetnosti. Bavljenje društvenom stvarnošću i praktikovanje filosofije kao etike svakodnevice pribavili su tadašnjim francuskim intelektualcima naziv *prosvetitelja* čemu je sinonim bio i termin *filosof*, u smislu društveno angažovanog intelektualca, čime postaje očito da je u francuskom duhu pojam *filosof* posve drugačije shvaćen u odnosu na nemačko poimanje spekulativnog mislioca koji nudi visoko elaboriran sistem saznanja stvarnosti. Isto tako, francusko prosvetiteljsko određenje termina *filosof* nema ekvivalent u engleskom jeziku – zaključio je američki profesor Artur Vilson u opsežnoj studiji *Didro* (*Diderot*, 1972) koja je u francuskom prevodu, inače korišćenom u ovom istraživanju koje držite u rukama, naslovljena *Didro – njegov život i njegovo delo* (*Diderot – sa vie et son œuvre*, 1985).

Vilson elaborira evoluciju pojma *filosof* tokom 18. veka (WilSoN 1985: 59–60): početkom veka pojam je imao negativnu konotaciju i koristio se kao prekor, prigovor, čak kao uvreda i označavao je čoveka koji želi da živi u otužnoj i prezrenoj usamljenosti, da bi sredinom veka filosof bio društveno angažovan čovek, a sam naziv je počeo da se smatra laskavom titulom. Vilsonovo neprevaziđeno istraživanje na kom je radio trideset šest godina, a koje se i među didrolozima na početku 21. veka smatra najboljim u domenu ne samo biografskih, već i književnokritičkih i estetičkih istraživanja o Didrou, nudi zaključak (WilSoN 1985: 61) da filosof *à la française* pokazuje smisao za društvenu odgovornost, da je po definiciji to čovek vrline, čime stiče široku društvenu simpatiju. Herbert Dikman

poème épique, le conte, le petit vers, la tragédie. Diderot a inauguré le roman moderne, le drame et la critique d'art. L'un est le dernier esprit de l'ancienne France, l'autre est le premier génie de la France nouvelle. » (Guyot 1953: 184)

(Herbert Dieckmann), naturalizovani Amerikanac nemačkog porekla, upoređuje francuskog filosofa 18. veka s engleskim džentlmenom 19. veka i svetskim čovekom renesanse (Wilson 1985: 61).

Upravo je Didro među savremenicima u francuskoj javnosti bio nazvan *Filosofom* (*Le Philosophe*), s velikim početnik slovom, i kad bi neko u diskusiji pomenuo *Filosofa,* znalo se da se misli na Didroa. Razlika je bila jedino u tome što su prijatelji i poštovaoci tako oslovljavali Didroa iz uvažavanja, a neprijatelji i kritičari iz podsmeha. Tako su, na primer, Didroovi savremenici opat Sen-Sir (abbé de Saint-Cyr) i advokat Moro (Moreau) objavili satirične članke u kojima je *filosofu* Didrou i njegovim kolegama dat podrugljiv naziv *kakuak* (*cacouac*) prema grčkoj reči *cacos*, u etimološkom značenju – divljaci, okrutni. *Kakosi* ili *kakuaci* jesu ljudi od duha koji ne veruju u Boga, ne priznaju vlast, odbacuju opšti moral, slede prirodne zakone, kradu tuđe misli i laž im je praksa. Artur Vilson beleži zabavan epigram kojim protivnici izruguju Didroovu učenost i misaonost:

> Dobar sam enciklopedist
> Poznajem dobro i zlo
> Ja sam učeni Didro
> Znam sve, ne verujem ni u što.[6]

Priznanja i osporavanja prate recepciju Didroa i u 20. veku. Žak Šuje tvrdi (Chouillet 1973: 5) da je Didro najpre filosof i da treba kao takav da bude ozbiljno shvaćen. Deržavin, pak, svodi Didroovu misao na publicistiku.[7] Američki teoretičar s početka 20. veka Kru (R. Loyalty Cru) smatra (Cru 1913: 204) da Didroova misao „nije naučna ni filosofska, već enciklopedijska“, tj. ona koja se zanima za sve oblasti bez sistematičnog udubljivanja u određenu sferu i koja je usmerena na popularizaciju praktičnog znanja, što je, inače, odlikovalo i *Enciklopediju* (*Encyclopédie*), u punom nazivu – *Obrazloženi rečnik nauka, umetnosti i zanata* (*Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*), koja je, kao riznica svih dotadašnjih znanja, predstavljala veliki izdavački poduhvat u Francuskoj 18. veka, a kojim je rukovodio upravo Didro.[8]

---

[6] « Je suis bon encyclopédiste ; /Je connais le mal et le bien. /Je suis Diderot à la piste ; /Je connais tout, je ne crois rien. » (Wilson 1985: 129)

[7] U Didrou je temperament publiciste očevidno odneo prevagu nad temperamentom naučnika. Snaga njegovih članaka nije se sastojala u saopštavanju novih naučnih činjenica ni u popularizaciji bilo kojih naučnih tekovina, već u publicističkoj oštrini gledišta, u težnji da i najapstraktniju temu ispuni nečim borbeno-konkretnim, u sjajnim, opštrim aforizmima, u zaključcima široke osnove i od dalekosežna značaja, i, najzad, u majstorskim karakteristikama tipova ljudi, naravi, običaja i pojedinih lica. (Deržavin 1948: 23)

[8] *Enciklopedija* je za dve decenije izlaženja (1751-1772), uz povremene zastoje i zabrane, brojala 60 660 članaka u 17 tomova teksta, praćenih s 11 tomova ilustracija. Didro je samo za prva dva toma napisao ili redigovao više od polovine članaka, ukupno 3 576. Ovoj statistici, a koju beleži Pjer Lepap (Lepape 1991: 110, 112, 118), Artur Vilson pridodaje (1985: 61) i 4 toma

Oprečna gledišta svojih savremenika o sistematičnosti Didroove misli sučeljava, već pomenuti, čuveni francuski didrolog Žak Šuje koji je delovao u drugoj polovini 20. veka (1973: 595): dok francuski estetičar Ivon Belaval (Yvon Belaval) smatra da je Didroova misao jedinstvena, zaokružena i sistematična, američki estetičar Lester Kroker (Lester G. Crocker) tvrdi da je ona fragmentarna, nesistematična, iscepkana. U prilog toj tvrdnji američkog didrologa Krokera ide i zaključak Vladislava Folkjerskog u kojem ovaj poljski teoretičar kaže da Didrou nedostaje zaokružena celina: kod Voltera imamo „haos jasnih ideja“ (« un chaos d'idées claires »), kod Didroa je to „haos parcijalnih sistema“ (« un chaos de systèmes partiels ») – tvrdi Folkjerski (1925: 362) i zaključuje da je „pogled na celinu“ (« la vue d'ensemble ») ono što nedostaje kod Didroa.

Kako onda definisati Didroa kao mislioca i umetnika? Teško je to učiniti, tvrdi Vilson, jer Didro je stalno u kretanju. Upravo to kretanje navodi Danijela Mornea da opazi mnoštvo oprečnih Didroa (1941: 144): Žak–Didro i Gospodar–Didro, Ramo–Didro i Filosof–Didro, u čemu i sâm Morne vidi Didroovu originalnost. Pomenuti likovi iz Didroovih dela, *Fatalista Žak i njegov gospodar* i *Ramoov sinovac*, ovde se uzimaju za alegorije oprečnih etičko-estetičkih stavova: racionalno naspram senzitivnog, determinizam spram empirije, opservacija nasuprot entuzijazmu. Ako je tu reč o haosu parcijalnih sistema kojima nedostaje vezivna nit, onda je na istraživačima zadatak, kako to sugeriše Folkjerski, da Didroove sisteme sačinjene od detalja povežu u jednu celinu.

Američki didrolog Dejvid Fant (David Funt) započinje studiju *Didro i estetika prosvetiteljstva* (*Diderot and the Esthetics of the Enlightenment*, 1968) tvrđenjem da Didroova misao ne može biti dosledno sistematizovana jer se njegova gledišta transformišu i evoluiraju (Funt 1968: 17), a završava je zaključkom (1968: 177) da Didroovu misao čini niz pogleda koji zamenjuju prethodne ili im protivreče. Žak Šuje, pak, odbacuje teoriju o Didroovom evolucionizmu i tvrdi da je tu pre reč o iznenadnim mutacijama. I Daniel Morne se slaže da nema stvarne evolucije kod Didroa, već odricanja zarad druge strane, usled čega francuski enciklopedista, u svojim stavovima, ide iz jedne pozicije u drugu, te stoga on nije ni stvorio koherentan sistem. Volter i Monteskje evoluiraju – veli Morne (1941: 10) – Didro je stalno u

dodatka, 2 toma indeksa i 1 tom dodatnih crteža. Međutim, teško je uvek pouzdano utvrditi autorstvo budući da ima i nepotpisanih članaka, kao i onih označenih samo zvezdicom, a značajan broj upravo takvih nepotpisanih članaka se tradicionalno pripisuje Didrou. Žak Prust tvrdi (1995: 133) da je manji broj članaka koje je Didro redigovao nego što se to veruje, te da su (1995: 119), u prvoj polovini 20. veka, svojim istraživanjima Herbert Dikman i Franko Venturi doveli u sumnju Didroovu legendarnu plodnost u *Enciklopediji*. Danijel Morne (1941: 66–67) svodi Didroov značaj na mali broj redigovanih članaka. Loran Versini, priređivač kritičkog izdanja Didroovog opusa u poslednjoj deceniji 20. veka, beleži (Diderot 1994: 199) da je Didro napisao 30 članaka iz oblasti filosofije na ukupno 558 strana.

protivrečnostima. Izmiriti različitost i jedinstvo, estetiku i eksperimentalnu fiziku, prirodu i civilizaciju, osnovni je Didroov misaoni zadatak. To su dve strane koje idu zajedno, kao dva profila jednog lica, kao pismo i glava na kovanom novcu: život i umetnost, filosofija i estetika. Umetničko ruho svoj materijal dobija iz života: emocija je tkanina; a kroj i vez, ono estetsko, postavlja se nadahnutom zanatskom umešnošću – filosofskim sistematičnim promišljanjem.

## 2. Estetičar

Je li Didro filosof ili samo enciklopedista, umetnik ili tek publicista, vatrena polemika u tom etiketiranju vođena je među teoretičarima u dva minula veka koji su neiscrpne argumente zahvatali jednako iz ugla sinhronije – načelnih definicija i sistema, i dijahronije – određenog društveno-istorijskog konteksta. Deni Didro se na početku prethodnog potpoglavlja pominje s atributom ugodne semantičke ekstenzije *francuski stvaralac* iz dva razloga: prvo – kako bi se izbeglo upuštanje u široku raspravu koja se nameće kad se pribegne uskom terminološkom etiketiranju, drugo – zato što je Didro kao estetičar predmet ove knjige. Prethodne napomene o misaonom, ili filosofskom, kod Didroa čine se nezaobilazne, a jedan razlog tome već je ponuđen u slici o kovanici s licem i naličjem, to jest nespornoj vezi između života i umetnosti, filosofije i estetike.

Francuski didrolog Ivon Belaval (Belaval 1973: 7) podseća da Didroova estetika nije izolovana od njegove filosofije. Danski teoretičar Hans Melbjerg eksplicitniji je: s obzirom na to da se Didro često ograničava da nešto *tvrdi, a ne objašnjava*, zato: „da bismo se orijentisali u njegovoj estetici, treba je povezati s njegovom filosofijom od koje se ona nikada ne razdvaja“ (Mølbjerg 1964: 5). U osnovi Didroovih estetičkih teorija jeste senzualistička filosofija ili radije, kako smatra Melbjerg, te teorije jesu reakcija na senzualizam. Veliki didrolog Žak Šuje zaključuje da je glavna tema u Melbjergovim *Vidovima Didroove estetike*, kao i u Tominom (Jean Thomas) *Didroovom humanizmu*, teorija o prevazilaženju senzualizma. Šuje (1973: 5) insistira na tome da Didroa najpre treba shvatiti kao filosofa. Herbert Dikman na vezu filosofije i estetike kod Didroa gleda kao na sintezu, tj. Didro „pridružuje zakone ili pravila, koja su element pesničkog izraza i koja postavljaju zadatke piscu, razmišljanjima o prirodi lepog, o njegovom odnosu s umetnošću, s estetskim stvaranjem i analizom estetskog zadovoljstva“ (Dieckmann 1959 : 97). Drugi razlog da se u obzir uzme i Didroova filosofija u estetičkom istraživanju daje Belaval opaskom da ne

može estetika biti zasebna od filosofije kod čoveka „koji nije prestajao da se poziva na Filosofiju, kod čoveka kog su nazivali i koji je samog sebe nazivao: Filosof" (Belaval 1973: 7).

Sistematizovati Didroovu estetičku misao nije ništa manji izazov nego definisati njegovu opštu misao. Afirmacija Didroa kao estetičara oscilirala je između odavanja priznanja, s jedne strane, do osporavanja bilo kakvog većeg značaja, s druge strane. U *Dvema studijama o Didrou – Etika i Estetika* (*Two Diderot Studies – Ethics and Esthetics,* 1952), Lester Kroker odriče Didrou bilo kakvu određenu i doslednu estetičku filosofiju i svodi je na „mnoštvo teorija koje se okreću kao žice na točku koje polaze iz jednog središta" (Crocker 1952: 114). Mnoge Didroove ideje su *sasvim neoriginalne* – tvrdi Kroker – tek neke su *visoko stimulativne,* te, prema tome: „Didro nije bio zadovoljavajući estetičar-filosof, on je bio značajan pisac o estetičkim pitanjima" (1952: 114). Suprotno Krokeru, Ivon Belaval u Didrou vidi „prvog sistematičnog estetičara" (1973: 300). Naziv studije – *Estetika bez Didroovog paradoksa* (*L'Esthétique sans paradoxe de Diderot*) - sugeriše da se iza pojavnih protivrečnosti u Didroovoj teoriji može sagledati jedinstvo, ali Lester Kroker, pomenuti američki didrolog, ima utisak da je Belaval u svom istraživanju „uzeo hiljade fiša i nastojao da ih poveže u jednu celinu kao slagalicu, te je tako nastao katalog Didroovih estetičkih ideja" (1973: 51).

Već pomenuti *antididroist* Danijel Morne (1941: 119) smelo presuđuje da Didroova estetika nije jasna. Takva je Morneova recepcija Didroove verbalizovane misli koja se, prema oceni Lea Špicera, ispoljava kroz dva vida (Spitzer 1970: 166): kao *emotivna mobilnost* i *naučnička egzaltacija*. Artur Vilson (1985: 446), pak, sagledava Didroovu estetiku kao široku teoriju koja obuhvata umetnika, slušaoca, gledaoca, a svi oni se sreću u tački koja je *ukus*, što je i predmet glavne umetničke debate 18.veka u kom je i nastao pojam *estetika*. Interakcija stvaraoca i recipijenta i afirmacija subjektivnosti u zasnivanju filosofije umetnosti se nalaze u temelju moderne estetike koja se vezuje za 18. vek. To nas vraća na uvodno izlaganje u kojem se 18. vek, mimo formalnog kalendarskog vremenskog rangiranja, definiše kao određena duhovna epoha, a Deni Didro se pozicionira kao istaknuti predstavnik epohe. U prilog tome slede još dve kraće elaboracije.

Ključ Didroove estetike i filosofije za Žaka Šujea jeste njegov *humanizam* i potvrdu za to on nalazi i u članku *Enciklopedija* objavljenom u istoimenoj publikaciji. Ne samo da će Enciklopedista, tj. Didro, pronaći u glavnim sposobnostima čovekovim načelo klasifikovanja koje je uzalud tražio u prirodi – veli Šuje (1973: 398) – već, i naročito, poznavanje čoveka ponudiće filosofu tačku gledišta koja je istovremeno i *uzvišena* i *laka,* a polazeći od nje se može nadati da će prevazići antinomiju bića i saznanja. Dok je 17. vek, sa svojim objektivizmom i depersonalizovanim klasicizmom, stvorio jaz između čoveka i svemira, a personifikaciju tog veka Šuje vidi

u Paskalu, kod Didroa je, nasuprot jansenističkom entuzijasti, uspostavljena veza između čoveka i svemira. Priroda nije više otužna nema scena, kao u 17. veku, već je objekat poznavanja za misleće ljude. Prisustvo ljudi na svetu je ono što egzistenciju čini zanimljivom – citira Šuje (1973: 399) drugog teoretičara (Jean Thomas), što nas vodi na drugu elaboraciju.

Žan Toma je nazvao francuski 18. vek *humanizmom* i vek prosvećenosti je uporedio s renesansnim humanizmom. Elaboracija koju izvodi Toma ovde se može rezimirati u sledeće tri glavne odlike: prvo – mera svega je čovek, a ne nešto izvan njega; drugo – upoznaje se ljudska priroda, telo i duh i čovek se samoposmatra u svom totalitetu bez nametnutih ograničenja; treće – drugi nisu model, već primer, i svako razvija svoju osobenost. Nausprot *renesansi* i *prosvetiteljstvu* stoje sistemi koji nude modele i stvaraju uniformnu zajednicu, a u takve sisteme Toma ubraja *klasicizam* i *romantizam*. Jasno je da je u takvom određenju humanizam shvaćen kao sinhronijska kategorija, stanje duha, a ne dijahronijski pojam, tj. istorijska epoha na prelazu iz Srednjeg veka u Novi vek. Humanizam je panevropski i humanisti prelaze granice topografskog, etničkog i nacionalnog određenja. U tom smislu, u svojoj didrofilskoj studiji naslovljenoj *Didroov humanizam* (*L'Humanisme de Diderot*, 1938) Žan Toma humanistima naziva Montenja, Didroa i Getea.

**

Čovek je mera i u modernoj estetici koja je utemeljena u 18. veku, a Didroov doprinos u toj oblasti predmet je ove knjige. U studiji *Homo Aestheticus – otkriće ukusa u demokratskom dobu* (*Homo Aestheticus – L'invention du goût à l'âge démocratique*, 1990) Lik Feri (Ferry) vidi u začetku *estetike* i *fenomenologije* pokazatelje promena u poretku mišljenja i obeležja onog što on naziva *humanizam prosvećenosti*. Baumgartenova *Estetika* (1750) i Lamberova *Fenomenologija* (1764) jesu teorije o čulnosti. „Prvi put, nesumnjivo, stanovište ograničenog, čisto ljudskog saznanja, uzeto je u obzir zbog njega samog“ – zaključuje Feri (Feri 1994: 65).

Deskriptivno-interpretativni razvoj moderne francuske estetike, omeđene periodom 1680–1814, dat je u opsežnoj disertaciji koju je Ani Bek (Becq) odbranila 1978. godine. Francuska teoretičarka (Becq 1994: 510) vidi središnju tačku estetičkog razmatranja u pojmu *stvaralačkog subjekta* (*sujet créateur*), a ne u nadsubjektivnom popisu pravila umetničkog stvaranja koja se nazivaju objektivnim načelom. Diskurs estetike – objašnjava Ani Bek – moguć je u potpunosti samo ako razum postane *poetski*, sposoban za *intuiciju* i *stvaranje*, i time jednako sposoban da interveniše u oblasti koju određuje pojam stvaranja oko kojeg se promišlja umetničko uopšte, kao *poema* izvan žanrovskih i tehničkih određenja koja su uspostavile poetike epohe klasicizma. Zaključak koji izvodi Ani Bek korespondira s prethodno navedenim citatom iz Ferijeve studije *Homo Aestheticus*.

Ukratko, Lik Feri zaključuje kako se nastanak estetike vezuje za pojam *ukusa* i ljudska merila, a što vodi ka *intersubjektivnosti*.

## 3. Didrologija

Da postoji i Didroova estetika potvrđuje podatak da je na tu temu objavljen značajan broj istraživačkih članaka i studija. I kada istraživač sistematizuje Didroovu estetičku misao s namerom da dokaže kako tu nema nikakve celovitosti i sistematičnosti, on i time, u stvari, daje doprinos u afirmisanju didroovske estetičke teorije. Devetnaesti vek očigledno nije poznavao estetsku ni estetičku recepciju Didroovog dela, jer se autor procenjivao iz ugla političke ideologije, a u odsustvu valjane književne kritike filosofija pesništva izjednačavana je s didaktikom umetnosti. I Folkjerski zaključuje (1925: 367) da nijedna studija u 19. veku ne izlaže sistematski Didroovu estetiku. Dvadeseti vek u vrednovanju posmatra umetnost u njenoj suštinskoj prirodi, a nju čini forma, postupak, struktura. Zato je minuli vek afirmisao i estetiku u okviru didroloških istraživanja.

Na početku prošlog veka *Istraživanja iz Didroovog estetičkog naturalizma* (*Studies in Diderot's esthetic naturalism*, 1922) Filiksa Vekslera (Vexler) se bave Didroom kao dramaturgom, tj. teorijom drame kod Didroa, ali Veksler svoje zaključke prenosi na opšti plan Didroove estetike. Didro se jeste misaono i emotivno najviše dao pozorištu i pokazao je najviše teorijsko-sistematične ozbiljnosti na polju dramaturgije. U tom smislu, francuski profesor Ivon Belaval čak kaže (1973: 53) da Didroova razmišljanja počinju teatrom i njime se završavaju i da je pozorište središte Didroove estetike. Veksler smatra (Vexler 1922: 7) da Didroova estetika oscilira između *subjektivizma* i *objektivizma*, *racionalizma* i *emocionalnosti*, *realizma* i *idealizma* ili – između *klasicizma* i *romantizma*. Didro nastoji da uspostavi ravnotežu, otuda dualistička priroda njegovih verovanja, ali preimućstvo nosi realistički trenutak – zaključuje Veksler koji Didroa naziva (1922: 26, 41) *ideo-realistom*.

Poljak Vladislav Folkjerski je, u studiji o estetici i estetičarima 18. veka (*Entre le classicisme et le romantisme, étude sur l'esthétique et les esthéticiens du XVIII$^{e}$ siècle*, 1925), od tri dela studije, drugi deo od 160 strana posvetio Didrou. „Ako Didro i nije veliki umetnik, ako je i posedovao od umetnosti samo energiju i plam, nije time manje shvatio šta je to veliki umetnik" – zaštitnički se postavlja Folkjerski i nastavlja:

> Šta je više bilo potrebno za njegovu estetiku? On je shvatio umetnika ne kao čoveka od zadovoljstva, već kao čoveka od rada i požrtvovanja, ponekad

kao čoveka patnje i melanholije. Izvučen iz dubine, čovek gubi svoju ravnotežu, pati. Nema umetničkog dela bez patnje.[9]

Ivon Belaval, ovde nekoliko puta već pomenuti francuski didrolog, imao je nameru da priredi kritičko izdanje Didroovog teorijsko-polemičkog spisa *Paradoks o glumcu*, ali to je, kako je sam izjavio, preraslo u studiju o Didroovoj estetici. *Estetika bez Didroovog paradoksa* pojavila se 1950. godine[10] i sastoji se od tri dela: *Pozorišna vokacija* – deo koji nudi biografsko-kontekstualni uvid u Didroovu dramaturgiju, *Oponašanja prirode* – deo koji elaborira pojam *lepog*, odnos subjektivnog i objektivnog, prirode i umetnosti i *Paradoks o glumcu* – deo koji razmatra Didroov polemički spis u kojem se sučeljavaju dve teorije glume, teorija o senzibilnosti i teorija o racionalnosti. Belaval zaključuje studiju objašnjenjem kako je on želeo da doprinese tome da se Didro *shvati*, a ne da se neminovno *prihvati* i, naposletku je i Belaval došao na to stanovište, ocenjuje (Belaval 1973: 307) da Didroova estetika „ne ostaje važeća za nas“, tj. za drugu polovinu 20. veka.

Dve godine nakon Belavalove studije, Lester Kroker je ponudio kritiku Didroove etičke filosofije i razmatranje subjektivizma i objektivizma u Didroovoj estetici, u nameri, koju sam obznanjuje, da izuči suštinu i značenje Didroove misli i suoči se sa svom njenom složenošću. *Lepo* i *percepcija odnosa*, *ukus* i umetnički doživljaj, priroda stvaraoca i odnos prema prirodi – to je tematika *Dve Studije o Didrou – etika i estetika* (*Two Diderot Studies – Ethics and Esthetics*, 1952). Drugi deo studije naslovom upućuje na opozitnost u Didroovoj estetičkoj misli: „Subjektivizam i objektivizam u Didroovoj estetici“ (“Subjectivism and Objectivism in Diderot’s Esthetics“). Deceniju kasnije, Kroker objavljuje četvorodelni ogled *Didroov haotični red* (*Diderot’s Chaotic Order. Approach to Synthesis*, 1973) u kojem paralelno razmatra metafiziku, moral, politiku i estetiku kako bi sistematizovao Didroovu misao kojoj su vodilje „red i nered“ (“order and disorder”). U drugom delu ogleda Kroker razmatra estetsko iskustvo u eksperimentalnom određenju, kao oblik komunikacije sa sadržajem i posledicama koje odatle proizlaze.

Herbert Dikman[11] je zaslužan što je kritički proučen i publikovan fond Vandel, a što je naziv zaostavštine Didroovih dela u vlasništvu nje-

[9] « Que fallait-il de plus pour son esthétique ? Il a compris l’artiste non en homme de plaisir, mais en homme de travail et de sacrifice, quelquefois en homme de tourment et de mélancolie. Tiré en profondeur, l’homme perd son équilibre, il souffre. Point d’œuvre d’art sans souffrance. » (Folkierski 1925: 515)

[10] U ovom istaživanju je korišćeno izdanje Belavalove studije iz 1973. godine.

[11] Dikman je nekadašnji student u Hajdelbergu, emigrirao je kada je nacizam postao zvanična nemačka politika, a po završetku rata postao je i američki državljanin, a od 1950. godine i profesor na Harvardu.

gove kćeri i zeta, inače prethodno stotinu godina zagubljenje i zanemarene kolekcije Didroovih rukopisa. Dikman je, od februara do aprila 1957. godine, na Koležu de Frans održao osam predavanja, od kojih je pet objedinjeno u štampanom izdanju pod nazivom *Pet predavanja o Didrou* (*Cinq leçons sur Diderot*, 1959), a čiji predmet razmatranja jeste sledeće: Didroov odnos prema čitaocu, sistem Didroove misli i odnos misli i izraza, estetičko pozicioniranje Didroa između klasičnog i romantičnog momenta, tj. subjektivnog i objektivnog, i likovna kritika kod Didroa.

Danski didrolog Hans Melbjerg (Hans Mølbjerg), u studiji *Vidovi Didroove estetike* (*Aspects de l'esthétique de Diderot*, 1964), razmatra tri konkretne oblasti: dramu, likovnu kritiku i narativne forme priču i roman.[12] Danski teoretičar je za cilj istraživanja sebi postavio to da teorijski rekonstruiše Didroovu estetiku kao jedinstvenu celinu, poštujući opozitnosti u tom jedinstvu. Melbjerg zaključuje (Mølbjerg 1964: 218) da je kod Didroa prvobitni koncept estetike zasnovan na afektivnom, a zatim na racionalnom, i dok je afektivna faza pod uticajem senzualizma kao osnove neposrednog iskustva, racionalna faza se, potom, razvija iz reakcije protiv senzualizma.

Sistematizaciju Didroove estetike kao filosofije umetničkog stvaranja je dao doktor filosofije na Univerzitetu Kolumbija Dejvid Fant (Funt) u studiji *Didro i estetika prosvećenosti* (*Diderot and the Esthetics of the Enlightenment*, 1968). Kroz tri dela studije, autor razmatra pojam ukusa, značenje idealnog modela za umetnost i odnos s prirodom, tj. *mimesis*, i zaključuje (Funt 968: 177) kako su dve glavne odlike Didroove misli „jedinstvo i dinamizam" ("unity and dynamism"). Žak Šuje prigovara Fantu (Chouillet 1973: 10) da je Didroovu estetiku predstavio kao doktrinu odvojenu od tekstova u kojima se ona manifestuje, da je neprikladno, nehronološki i bez dijahronijskog konteksta, predstavljati Didroovu teoriju kao celovit sistem u sinhroniji. Sa svoje strane, Šuje je ponudio *istorijsko* istraživanje u studiji *Formiranje Didroovih estetičkih ideja 1745–1763* (*La Formation des idées esthétiques de Diderot 1745–1763*, 1973), u kojem on predlaže shemu od četiri tematska i hronološka *središta interesovanja* (*centres d'intérêt*) kod Didroa: 1. *Enciklopedija* i problematika likovnih umetnosti, 2. period dramske ekspanzije 3. romaneskna inicijacija, 4. slikarstvo i magija. Pomenuta središta estetičkog zanimanja nisu striktno vremenski omeđene etape iako tu postoji izvestan hronološki sled, smatra Šuje (1973: 352).

Didroova rana faza je predmet jednog istraživanja na kraju 20. veka. En Elisabet Sejten (Anne Elisabeth Sejten) proučavala je spise pre Didroove četrdesete godine života u radu *Didro ili estetički izazov – spisi iz mlado-*

[12] Melbjergova studija je doktorska disertacija prihvaćena na Humanističkom fakultetu Univerziteta Aarhus 1962. godine, a odbranjena pošto ju je prevodilac preveo na francuski 1964. godine.

*sti 1746–1751* (*Diderot ou le défi esthétique – les écrits de jeunesse 1746–1751*, 1999). Spisi iz mladosti – ocena je danske teoretičarke (Sejten 1999: 10–11) – nisu estetički ogledi, već su to čisto filosofska razmatranja u kojima, kada se filosofija nađe u krizi, estetika pripomaže. Tako je Didro filosofsku problematiku suočio, kako i sam naslov studije na to ukazuje, s *estetičkim izazovom*. Teoretičarka se u spisu bavi ranim filosofskim programom u Didroovim *Filosofskim mislima* (*Pensées philosophique*, 1746) koje najavljuju estetičku misao kod Didroa, fenomenologijom percepcije u njegovom *Pismu o slepim* (*Lettre sur les aveugles*, 1749) i lingvistikom poezije u *Pismu o gluvim i nemim* (*Lettre sur les sourds et les muets*, 1751).

Tipološku klasifikaciju *dijaloga* kao didroovske narativne forme predložila je teoretičarka Kerol Šerman (Carol Sherman) u spisu *Didro i umetnost dijaloga* (*Diderot and the Art of Dialogue*, 1976). Američki profesor Džej Kaplan (Jay Caplan), u ogledu *Narativni okviri: Didroova genealogija posmatrača* (*Framed Narratives: Diderot's Genealogy of the Beholder*, 1986), proučava estetiku recepcije u individualizovanom odnosu autor–lik–čitalac, uz tematsko određenje Didroove estetike kao „estetike požrtvovanja“ ("the aesthetic of sacrifice") koja se ispoljava u stilskom postupku *slike* (*tableau*) – narativnog trenutka u kom opisano stanje sliči predstavljenom trenutku na slikarskom platnu i preko položaja prisutnog/odsutnog čitaoca–posmatrača (*beholder*) spram romanesknog junaka. Kaplanova studija nudi socio-strukturalno tumačenje umetnosti i zasnivanje „komunikacijske estetike“ ("communication aesthetics or dialogical aesthetics") kroz psiho-tezu o *tenziji* i *kompenzaciji*.

U oblasti dramaturgije dva su pažnje vredna istraživanja. Alen Menil (Ménil) u ogledu *Didro i drama* (*Diderot et le drame*, 1995) odslikava *politiku* odnosa scene s gledalištem, tj. ideološko-vrednosnu međusobnu uslovljenost pozorišta i društva u antici, u vreme francuskog klasicizma i u doba prosvećenosti. Beatris Didije (Béatrice Didier), u studiji *Didro, dramaturg životnog* (*Diderot dramaturge du vivant*, 2001), izučava vezu teatra i *biologije* kod Didroa, tj. fiziološki aspekt teatra. Na didroovskoj *sceni*, a ona nije definisana samo doslovno kao pozorišni prostor, već i kao filosofski dijalog i estetička rasprava, telo je prisutno sa svojom fiziologijom, što se može nazvati i *teatralizacijom biologije*.

Romaneskno kod Didroa predstavio je Rože Kemf (Roger Kempf) u studiji *Didro i roman ili demon prisustva* (*Diderot et le roman ou le démon de la présence*, 1964) koja predstavlja analizu tema i lajt-motiva u Didroovim romanima i komadima, značenjskih funkcija prizora, verbalnih poruka neverbalnim sredstvima (pokret, mimika, pogled) i koja daje inventar tema kod Didroa (religija, medicina, brak, žena, ekonomija, selo, itd.), kao i njihova tumačenja. Žan Katris (Catrysse), pak, smatra da je u osnovi čitavog Didroovog romanesknog stvaranja *mistifikacija* koja s realizmom stupa u odnos međusobne uslovljenosti. *Didro i mistifikacija* (*Diderot et la mystification*, 1970) je Katrisova doktorska teza, odbranjena u Grenoblu

1967. godine, u kojoj autor razmatra romanesknо uobličavanje stvarno proživljenog i povratni uticaj fikcije na stvaraočeve i čitaočeve postupke u životnoj svakodnevici, a elaboracija je izvršena na tri ravni: proživljena mistifikacija, mistifikacija u književnom delu, mistifikacija čitaoca.

**

Posmatrano u jezičko-nacionalnoj ravni u svetu prednjači američka didrologija predvođena neprikosnovenim profesorom Arturom Vilsonom. Sledi je francuska didrologija u kojoj je autoritet Žak Šuje, koji je sa An-Mari Šuje (Anne-Marie Chouillet) osnovao „Društvo Didro“ (“Société Diderot“) koje objavljuje svoju tromesečnu publikaciju *Istraživanja o Didrou i Enciklopediji* (*Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*) od 1986. godine. Dansku didrologiju uzorno simbolizuje Hans Melbjerg.

Kada je reč o didrologiji u Jugoslaviji nekad, i u Srbiji danas, prvim didrolozima možemo smatrati Elija Fincija (*Deni Didro*, 1946) i Veljka Koraća (*Filosof i estetičar Denis Diderot*, 1954), koji u svojim ogledima na pedesetak stranica daju temeljan i učen prikaz Didroovog stvaralaštva; i dok je osvrt na estetiku deo šireg biografskog i stvaralačkog razmatranja kod Fincija, Korać se u svom prikazu bavi Didroom kao estetičarem i filozofom, na šta ukazuje i sam naslov. Didro je bio tema dva univerzitetska studijska rada u Zagrebu: 1964. godine, Gabrijela Arneri odbranila je magistarski rad (na 187 listova) pod naslovom *Diderot kao pisac i kao kritičar pripovjedačke proze*, a deset godina kasnije, 1974, Gabriela Vidan stekla je doktorsku titulu odbranom disertacije pod naslovom *Entre la science et le jeu : essai sur l'invention littéraire de Diderot* (na 502 lista) pred zagrebačko-pariskom profesorskom komisijom.

Na kraju 20. veka, magistarska teza na srpskom jeziku Milice Vinaver–Ković podvrgava ženetovskoj analizi Didroov narativni prosede. Autorka je, u radu *Narativni postupci u Didroovim romanima* (1997), fokusirala analizu na incipit i eksplicit. I ovom knjigom, koju držite u rukama, njen autor želi da doprinese tome da se u 21. veku govori i o srpskoj didrologiji koja bi zadobila mesto u svetskoj didrologiji. Budući da sve prethodno pomenute studije o Didroovoj estetici nisu iscrpele mogućnosti za dalje istraživačke poduhvate, ovaj naučnoistraživački rad pretenduje na to da svojim rezultatima to i dokaže.

## 4. Opus

Artur Vilson kaže da je Deni Didro, stareći, za svoje savremenike postao „književnik bez književnosti“, što ovaj američki profesor to objašnjava na sledeći način (1985: 288): pre 1759. godine Didro nije napisao ništa

što ne bi objavio, a posle 1759. nije objavio ništa od onog što je napisao. Vilsonova dosetka je ispravna u meri u kojoj se publikovanjem ne smatra to što je Didro svoje spise nastale posle pedesete godine života nudio na čitanje vrlo uskom krugu odabranih, tj. čitaocima *Književne prepiske* (*Correspondance littéraire*), rukom prepisivanog časopisa koji je imao vrlo ograničen broj prenumeranata – svega petnaestak. Svakako je ispravna Vilsonova ocena da su Didroovi savremenici na njega gledali kao na književnika bez književnosti. Mišel Delon (Delon) u predgovoru Plejadinom kritičkom izdanju Didroovih *Priča i romana* (*Contes et romans*, 2004) kaže da su Volter, Ruso i Monteskje za života stekli slavu kao mislioci i književnici, a da je Didro, kao direktor *Enciklopedije*, važio samo za sakupljača, prepisivača i redaktora, a ne i autora i stvaraoca.

Koliko je takva percepcija Didroa kod njegovih savremenika opravdana vidi se i iz podatka koji navodi Didroov sekretar i prvi biograf Žak-Andre Nežon (Naigeon 1821: 189): Didro je za života potpisao samo svoja dva objavljena dela, a ostala je objavio anonimno ili pod pseudonimom. Nije samo Didro tako postupao i ne predstavlja on po tome neki osoben izuzetak. Artur Vilson beleži da je u prvoj polovini 18. veka u Francuskoj kružio veliki broj tajno rasturanih rukopisa, a da će se u drugoj polovini veka to činiti i sa štampanim knjigama. Mislioci i umetnici toga doba izbegavali su da otkriju svoj identitet na frontispisu objavljene knjige ukoliko je postojala opasnost da budu proganjani zbog propagiranja antidržavnih, bezbožničkih i nemoralnih poruka. Monarhija je pribegavala policijskoj represiji i utamničenju. Čak ni smrtna kazna nije bila isključena u političkom obračunu vlasti sa slobodoumnim građanima.[13]

Deni Didro za života nije objavio sabrana dela. Da li je to uopšte i nameravao, pitanje je kojim se bavi Herbert Dikman u dva istraživanja: *Pet pre-*

[13] Didrolog Pjer Lepap (Lepape 1991: 319) navodi jedan stravičan primer represivnog odnosa francuske države u 18. veku prema građanima: devetnaestogodišnji mladić Žan-Fransoa de la Bar (Jean-François de la Barre) osuđen je 28. februara 1766. bez dokaza na mučenje i pogubljenje zato što je prošao pored verske ulične procesije a da nije skinuo šešir i pritom je, što je naknadno izmišljeno, pevao dve bezbožničke pesme. U to vreme bilo je uticajnih ljudi koji su hteli da smaknu desetine filosofa i sam Volter je prestravljen nastojao da pronađe azil u inostranstvu, beleži Lepap (1991: 320). Ovaj didrolog zaključuje, imajući u vidu neposredne opasnosti s kojima se suočavala slobodna filosofska i umetnička misao, da je u javnom nastupu preostalo Didrou, kao i većini pisaca te epohe, jedino da „praktikuje lingvističku i filosofsku igru žmurke s cenzorima“ (1991: 98), da se poigrava kroz aluzije, alegorije i parodije. Međutim, Didro je tome pribegao tek pošto je kao mladić iskusio zatvor zbog svojih prvih filosofskih spisa. Kad mu je bilo trideset šest godina, 1749. godine, Didro je bio pritvoren u tvrđavi Vensen (Vincennes) u kojoj je proveo sto tri dana, sve dok nije priznao da je on autor *bezbožničkih* polemičkih spisa *Filosofske misli* i *Pismo o slepim,* kao i *nemoralnog* romana *Indiskretni dragulji,* i sve dok se nije, naravno, uz to priznanje i deklarativno pokajao. Zato što je bio utamničen zbog svojih ideja – kako to didrofilski izjavljuje Lepap (1991: 14) – Didro „postaje junak i glasnik“, simbol borbe prosvećenosti protiv zatucanosti, predrasuda, neznanja i netolerancije.

*davanja o Didrou* (*Cinq leçons sur Diderot*, 1959) i *Popis Fonda Vandel i Didroovi neobjavljeni spisi* (*Inventaire du Fonds Vandeul et inédits de Diderot*, 1951). Potvrdu tome da je Didro nameravao da objavi kompletan opus Dikman nalazi u jednom članku u tadašnjem listu *Pošta iz Evrope* (*Courrier de l'Europe*), u broju od 27. avgusta 1784. godine, a što je nepunih mesec dana posle Didroove smrti. U tom članku se tvrdi (DiecKmaNN 1951: XIV) kako je Filosof, kako su zvali Didroa, godinama radio na tome da sredi i sakupi sva svoja dela i da je ostavio za sobom četrdeset tomova rukopisa. Na osnovu svojih istraživanja, Herbert Dikman je zaključio (1951: XII) da je Didro u tri navrata ozbiljno razmišljao o tome da objavi sabrana dela. Prvi put Didro to pominje tokom kraćeg zadržavanja u Holandiji 1774. godine, kada je bio na putu za Rusiju u kojoj će provesti pet meseci kao gost carice Katarine Druge. Drugi put – tri godine kasnije na poziv jednog holandskog izdavača, a treći, poslednji put – opet na svoju inicijativu, 1781. godine. Zašto je od toga odustao pomenuti didrolog objašnjava (DiecKmaNN 1959: 21–22) time što Filosof nije mogao da se posveti istovremeno dvama vrlo zahtevnim projektima – *Enciklopediji*, čiji je direktor bio, i ediciji svog opusa, te da je drugi projekat žrtvovao prvom jer je verovao da se njegova misaono-stvaralačka besmrtnost nalazi u *Enciklope- diji*, a ne u *Fatalisti Žaku*, *Ramoovom sinovcu* ili *Dalamberovom snu*. Moguće je da je Didro verovao kako još nije došao pravi trenutak za njegove književne narativne spise – spekuliše Dikman (1959: 24).

Svedočanstvo da je Didro nameravao da sakupi svoje spise, sačini konačnu redakciju i objavi sabrana dela nudi Nežon u studiji naslovljenoj *Istorijska i filosofska sećanja na život i delo Denija Didroa* (*Mémoires historiques et philosophiques sur la vie et les ouvrages de Denis Diderot*, 1821).[14] Dokaze u prilog tvrdnji da je Didro ne samo želeo, nego čak i pokušavao da objavi svoja celokupna dela, nudi sâm Filosof u svojoj korespondenciji, i to u pismima upravo iz godina koje Herbert Dikman navodi kao godine ozbiljnog razmišljanja o tome da se objave celokupna dela. U pismu od 31. maja 1774. godine, upućenom prisnoj prijateljici i najvećoj ljubavi Sofi Volan (Sophie Volland), Didro doslovno izjavljuje: „Upravo sam bio, kada sam primio vaše pismo, spremao izdanje svojih celokupnih dela; sve sam to ostavio. Ova dva poduhvata ne mogu ići zajedno; spremajmo *Enciklopediju* i prepustimo nekoj dobroj duši brigu da sakupi moje poderotine kad budem umro.“[15]

[14] Nežonova studija, započeta po autorovoj izjavi neposredno po Didroovoj smrti, a završena 1795. godine, nije objavljena za Nežonova života, već tek 1821. godine. Didrolozi je pominju, u hronološkom smislu, kao prvu biografsku studiju, mada je ona u celosti zapravo deskriptivni komentar Didroovih spisa i lišena je, nažalost, neposrednih duhovnih, psiholoških i društvenih detalja o Didrou koje je Nežon mogao da pruži budući da je bio njegov najbliži saradnik u poslednje dve decenije Didroovog života i testamentarni opunomoćenik u pogledu intelektualne zaostavštine velikog francuskog prosvetitelja i enciklopiste.

[15] « J'étais en train, lorsque j'ai reçu votre lettre, de préparer une édition complète de mes

Godine 1777. Didro potvrđuje holandskom izdavaču Reju (Marc-Michel Rey) kako sređuje svoja sabrana dela da bi ih objavio i, nešto dalje u pismu, ispoljava bojazan da ne umre a da prethodno ne ostvari dve zamisli: da pripremi novu *Metodičku enciklopediju* i objavi svoj celokupan opus. Poslednji ozbiljni pokušaj da objavi sabrana dela Didro je napravio 1781. godine kada je plaćao četiri prepisivača za rukopise koje je redigovao za objavljivanje. O tome svedoče dva Didroova pisma, jedno upućeno kćerki Mari-Anželiki Didro, udatoj Vandel (Marie-Angélique de Vandeul), a drugo pismo upućeno libretisti i dramaturgu Sedenu (Michel-Jean Sedaine). Tek će se posle autorove smrti pojaviti Didroova sabrana dela.

S obzirom na to da praktično ne postoje jedinstvena i međusobno saobrazna izdanja Didroovih dela, korisno je osvrnuti se ovde na istorijat kritičkih izdanja. Po Didroovoj smrti 1784. godine, njegova intelektualna zaostavština granala se u tri pravca, u tri fonda:

1. Fond Nežon (fonds Naigeon) – rukopisi u posedu Didroovog sekretara i najbližeg saradnika Žak-Andrea Nežona, prema testamentarnoj želji samog Didroa dokumentovanoj jedanaest godina pre smrti. Nežon je priredio ediciju Didroovih dela u petnaest tomova 1798. godine. Rukopisi iz fonda nisu sačuvani. Po Nežonovoj smrti, 1810. godine, rukopisi su prešli u posed njegove sestre, a posle 1820. godine nije poznato kamo su otišli. Ono što je ostalo od fonda Nežon jeste upravo štampana edicija Didroovih dela u petnaest tomova iz 1798. godine.
2. Fond Vandel (fonds Vandeul) – porodična zaostavština rukopisa.[16] Fond je bio u posedu porodice Didroove kćeri sve do poslednjeg direktnog potomka koji umire 1911. godine, posle čega po ženskoj liniji prelazi u posed jedne baronske porodice. Fond je, međutim, stotinak godina slovio kao zagubljen, i kad je otkriven, nije bio potpun, a predstavljen je javnosti 1951. godine zahvaljujući profesoru Herbertu Dikmanu.[17]

ouvrages ; j'ai tout laissé là. Ces deux entreprises ne peuvent aller ensemble ; faisons l'Encyclopédie, et laissons à quelque bonne âme le soin de rassembler mes guenilles quand je serai mort. » (Diderot 1997: 1243)

16 Herbert Dikman smatra (Dieckmann 1951: xii-xiii) da je fond Vandel osnovao sâm Didro, ali da nije jasno da li ga je ostavio supruzi ili kćeri. Verovatno su Vandelovi hteli da prirede svoje izdanje celokupnih dela, ali to se ipak nije desilo – spekuliše Dikman (1951: XIV).

17 Pre Prvog svetskog rata, arhivista Pjer Gotje (Gauthier) proučio je jedan broj spisa iz fonda Vandel i spremao ediciju, ali on je poginuo u ratu 1917. godine i spisi su se razdelili na dve strane, usled čega su nastala dva fonda Vandel koja su u javnost dospela tek sredinom 20. veka. Danas se taj fond nalazi u Nacionalnoj biblioteci Francuske u Parizu. (Dieckmann 1951: XXXVII–XXXVIII)

3. Fond Sankt Peterburg (fonds Saint-Pétersbourg) – Didroova bi- blioteka sa 2 094 knjige i rukopisima Didroovih dela u trideset dve sveske, koju je još za njegova života otkupila ruska carica Katarina Druga, prema dogovoru je tek po autorovoj smrti pre- bačena u petrogradsku carsku biblioteku Ermitaž.[18] Taj fond se sada nalazi u Nacionalnoj biblioteci Rusije u Sankt Peterburgu.[19]

Žak Prust, univerzitetski profesor u Monpeljeu, umesto *fondova*, govori o četiri *izvora* (*sources*) sačuvanih Didroovih spisa. Prethodnim trima fondovima, tj. *izvorima*, on pridružuje i *Književnu prepisku* koju je uređivao Grim (Friedrich Melchior Grimm).[20] Didro je započeo saradnju u *Prepisci*, prema Lepapu, 1759. godine, a prema Andreu Biliju, 1757. godine i tokom petnaestak godina objavio je članke o književnosti, filosofiji, istoriji, politici, likovnim umetnostima. Prenumeranti ovog rukom prepisivanog časopisa namenjenog elitnim krugovima van Francuske prvi su čitali Didroove likovne prikaze pod nazivom *Salon*, zatim romane *Fatalista Žak i njegov gospodar* i *Redovnica*, kao i filosofsku raspravu *Dalamberov san*.[21]

Što se tiče edicije Didroovih sabranih dela, prva je bila, kako je to već pomenuto, ona koju je priredio Nežon 1798. godine, izdanje u petnaest tomova, i toj ediciji se protivila Didroova kći. Herbert Dikman kaže da je postojalo rivalstvo između Nežona i autorove kćeri oko duhovnog nasleđa Didroovog. Izgleda da je Nežon iz netrpeljivosti ignorisao Didroovu kćer i nije je konsultovao oko izdanja koje je priredio, dok se, sa svoje strane, autorova kćer protivila Nežonovoj ediciji optužujući ga da se on

[18] Didro je bio ovlastio svog prijatelja Grima da predloži Katarini Drugoj da otkupi njegovu biblioteku za petnaest hiljada livri. Carica je uzvratila više nego darežljivom ponudom: Didro će zadržati za života svoju biblioteku i za brigu o njoj godišnje će dodatno dobijati po hiljadu livri. (Wilson 1985: 387) Profesor Andre Bili beleži i jednu zanimljivost: krajem 18. veka neprijatelji *Enciklopedije* su širili glasine da Didroova biblioteka nikad nije ni postojala i da je on ruskoj carici prodao nepostojeću biblioteku. (Billy 1932: 511)

[19] U vreme Sovjetskog Saveza Fond Sankt Peterburg je nosio naziv Fond Lenjingrad.

[20] Ovaj učeni Nemac je posle studija u Lajpcigu došao u Pariz kao učitelj izvesnog nemačkog plemića. Žan-Žak Ruso ga je predstavio Didrou verovatno 1750. godine, kako pretpostavlja Artur Vilson (Wilson 1985: 101). U Didroovom životu Grim će biti najprisniji i najdraži prijatelj.

[21] *Književnu prepisku*, koja je, kako to kaže Kerol Šerman, deo tadašnje *underground literature*, diplomatskim putem su dobijali švedska kraljica, pruski kralj, nekoliko nemačkih kneževa, ruska carica. O značaju Grimove *Književne prepiske* Pjer Lepap kaže: „Reč je o veoma posebnoj publikaciji, budući da Grim, kako bi izbegao cenzuru koja pogađa objavljene tekstove, dostavlja dva puta mesečno, na adrese petnaestak odabranih korisnika, dugo pismo, rukom pisano, koje im priča događaje iz pariskog života“. (« Il s’agit d’une publication très particulière puisque, pour échapper à la censure qui frappe les textes imprimés, Grimm expédie deux fois par mois à une quinzaine de correspondants choisis, une longue lettre manuscrite qui leur raconte les événements de la vie parisienne. » – Lepape 1991: 233)

koristi Didroovim imenom u „političke revolucionarne svrhe i u propagiranju ateizma" (Dieckmann 1951: XXIII). Brijer (Brière) je, četvrt veka kasnije (1821–1823), objavio dvadeset jedan tom uz blagoslov Didroove kćeri Mari-Anželike Vandel koja, pak, u pismu od 1. jula 1822. godine, objavljuje da ostavlja potomcima da odluče kada će objaviti dela njenog oca iz porodičnog fonda, što oni, inače, nikada nisu ni učinili. Posle njene smrti, fond je prepušten nemaru, time i zaboravu.[22]

Na početku Treće republike, ediciju od dvadeset tomova objavljenu u periodu 1875–1879. potpisuju Aseza i Turne (Assézat & Tourneux).[23] U 20. veku, hronološki je prva veća i značajnija edicija ona koju je kritički priredio Pol Vernijer (Vernière) u četiri tematska toma: estetička, politička i filosofska dela, i spisi pisani za Katarinu Drugu, objavljivana od 1959. do 1966. godine.[24] Hronološku ediciju kompletnih dela u petnaest tomova (1969-1973), namenjenu studentima i istraživačima, potpisao je Leuinter (Roger Lewinter). Profesorska trojka - Herbert Dikman, Žak Prust i Žan Fabr (Jean Fabre) - započela je 1975. godine ediciju kompletnih Didroovih dela u trideset tri toma i taj projekat čeka svoj dovršetak u 21. veku. Loran Versini (Versini) je krajem 20. veka priredio kritičko izdanje u pet tomova (1994–1997) po disciplinama i temama: I – *Filosofija*, II – *Priče*, III – *Politika*, IV – *Estetika-teatar*, V – *Korespondencija*. Mišel Delon je za Plejadinu biblioteku 2004. godine, izdanjem *Priče i romani*, započeo seriju od četiri toma posvećena Didroovom opusu, s temeljnom naučno-istraživačkom potporom, tj. s dobrim kritičkim aparatom. Ipak, danas dve ugledne i upotrebno aktuelne edicije, Vernijerova i Plejadina pod rukovodstvom Mišela Delona, nisu sabrale sva Didroova narativna dela i estetičke spise i

[22] Koliko je fond Vandel značajan, a koji je više od sto pedeset godina bio nedostupan javnosti, proizlazi iz ocene Žaka Šuje, u članku *Sadašnje stanje istraživanja o Didrou* (État présent des études sur Diderot, *L'Information littéraire*, mai-juin 1979), na koju se poziva i Mišel Delon (Diderot 2004: xV), da je otkriće tog fonda, uz njegovu kritičku analizu od strane Herberta Dikmana 1951. godine, označio početak modernih istraživanja o Didrou. Dikman čak iznosi procenu da je fond Vandel, dok je bio još potpun, u 19. veku, bio značajniji od ruskog fonda Ermitaž. Poznato je da je veliki arhivista Turne (Tourneux), po nalogu Vlade Francuske, 1882. godine otputovao u Rusiju kako bi proučio Didroove spise, a da nije bio mogao da dođe do fonda Vandel koji se nalazio na svega stotinak kilometara od Pariza, zaturen negde i zanemaren od strane Didroovih potomaka.

[23] Ovo izdanje nepovoljno ocenjuje Žan Toma (Thomas 1938: 172-174) koji tvrdi da je u ediciji Aseza i Turne tekst često pogrešan, da hronologija dela razvrstanih po tomovima nije pouzdana i da nisu ni sva dela obuhvaćena, te stoga to i nije prava kritička edicija. Za Herberta Dikmana (1951: XLVII), pak, ova edicija predstavlja neprikosnovenu naučnu referencu kao najkompletnija.

[24] Profesor Mišel Delon (Diderot 2004: XVI) kaže da su generacije studenata u drugoj polovini 20. veka koristile Vernijerove kritičke edicije Didroovog opusa. Vernijerova kritička edicija *Estetičkih dela* iz 1959. godine, obnovljena je 1988. godine, a za istraživanje *Didro i estetika* korišćeno je i izdanje od 1994. preštampano 2001. godine.

u tom pogledu je najkompletnije Versinijevo izdanje iz poslednje decenije 20. veka.[25]

U ovoj studiji o vezi Didroa i estetike, kojom se nastoji zaokupiti vaša čitalačka i misaona pažnja, autoritet u citiranju rečenica iz Didroovih dela predstavlja Versinijevo kritičko izdanje, iz dva razloga: prvo – jer je priređivač „sakupio maksimum tekstova u pet tomova", kako to priznaje Delon u predgovoru Plejadinog izdanja (Diderot 2004: XVII); drugo – jer se u izboru Didroovih tekstova iz tri fonda Versini rukovodio načelom da je konačna verzija rukopisa ona poslednja koju je pregledao lično Didro pre nego ju je dao da se prepiše, štampa ili pošalje nekom na čitanje, čime je ona uzeta i za najbolju verziju u odabiru za ediciju.[26]

## 5. Ars poetica

Naučno-istraživački rad naslovljen *Didro i estetika* nastoji da, s jedne strane, sistematično elaborira Didroova stvaralačka načela i tako rekonstruiše moguću didroovsku teoriju verbalnog izraza, što je sinhronijska ravan, i, s druge strane, da kritički pozicionira didroovsku estetiku u 18. veku u odnosu na teorije koje joj prethode i u odnosu na one koje dolaze posle nje, što je dijahronijska ravan. S obzirom na to da o književnom stvaranju Didro ne govori samo u spisima koji su i formalno označeni kao estetički, već da takvih rasprava ima i u njegovim striktno filosofskim delima, te romanima i pričama, zatim u likovnoj kritici, korespondenciji i u člancima u

[25] Delon je isključio iz svoje edicije Didroovu *Belu pticu*, spis koji, prema Delonu, ima vrednost samo u vezi s *Indiskretnim draguljima*, kao i *Prvu satiru* koja ima, smatra Delon, vezu sa *Ramoovim sinovcem* samo formalno svojim naslovom, budući da je *Sinovac* podnaslovom određen kao *Satira druga*. S druge strane, Delon je u svoj tom uvrstio ogled *Pohvala Ričardsonu* jer sadrži načela o romanesknoj umetnosti što pomaže u čitanju *Redovnice*, ubeđen je priređivač (Diderot 2004: XXX-XXXI). Vernijer nije objavio *Salone* integralno i hronološki po godinama, već ih je preuredio i sistematski razvrstao po temama i tretiranim slikarima.

[26] Za razliku od Versinija, Vernijer se u odabiru rukopisa za svoju kritičku ediciju rukovodio načelom da je najbolji tekst dat u najdužoj i najsloženijoj verziji koja obuhvata proširivanja i ubacivanja, a da se ne mogu prihvatiti naknadne ispravke na rukopisu ni kad ih je sam Didro napravio, s obzirom na to da je on to činio pod pritiskom društveno-političkih okolnosti. Ipak je i Versini odstupio od svog načela u slučaju izbora verzije rukopisa *Pobijanje Helvecija*, što je i sam priznao. Naime, ovaj priređivač je u prvom tomu, posvećenom filosofskim spisima, objavio verziju iz 1775. godine, a ne poslednju za koju se pouzdano zna da ju je Didro pregledao i doradio 1776. ili 1777. godine. Taj izuzetak, koji predstavlja odstupanje od pravila koje je priređivač sebi zadao, nije pokolebao autora ove knjige da citate navodi prema Versiniju. I sami naslovi Didroovih spisa, koji nisu uvek istovetni u trima pomenutim edicijama, takođe se u našoj studiji navode prema Versiniju.

*Enciklopediji*, to znači da je u ovoj studiji čitav Didroov opus izložen detektoru koji registruje estetički materijal i zatim takve estetičke nalaze stavlja u određeni rang prema unapred utvrđenoj tematskoj shemi. Ovo istraživanje se nije svelo samo na Didroova teorijska pesnička načela, već i na razmatranje njihove konkretne primene u samoj književnoj fikciji (pričama, romanima, dramama), tj. na to u kojoj meri Didroov pesnički opus odražava načela koja on zastupa ili u kojoj meri im protivureči. Korisno je, za dalje čitanje ove knjige, ponuditi najpre listu Didroovih estetičkih i poetskih spisa.

Didroove čisto estetičke spise, čije naslove beležimo prema Versinijevoj kritičkoj ediciji (1994–1997), i uz godine prvog objavljivanja, čine:

1. *Pismo o gluvim i nemim* (*Lettre sur les sourds et les muets*, 1751) – filosofski ogled iz lingvistike poezije;
2. *Rasprava o Lepom* (*Traité du Beau*, 1752) – ogled objavljen kao članak u *Enciklopediji*, a na izvorne teme estetike 18. veka, a one su poimanje *lepog*, određenje *ukusa* i priroda *genija*;
3. „Eklekticizam“ (“Éclectisme“, 1755) i „Teozofi“ (“Théosophes“ , 1765) – dva filosofska članka u *Enciklopediji* o prirodi stvaralačkog subjekta;
4. *Razgovori o Vanbračnom sinu* (*Entretiens sur le Fils naturel*, 1757), *O dramskoj poeziji* (*De la poésie dramatique*, 1758) i *Paradoks o glumcu* (*Paradoxe sur le comédien*, 1830)[27] – tri rasprave iz estetike komunikacije u pozorištu;
5. *Pohvala Ričardsonu* (*Éloge de Richardson*, 1762) i *O Terenciju* (*Sur Térence*, 1765) – ogledi–pohvale o Ričardsonovom romanesknom i Terencijevom pozorišnom postupku;[28]
6. *Salon* (1759, 1761, 1763, 1765, 1767, 1769, 1771, 1775, 1781) – devet opsežnih zbirki likovnih kritika, uz dva ogleda u kojima se autor obraća i pesniku – *Ogledi o slikarstvu* (*Essais sur la peinture*, 1766) i *Odvojene misli o slikarstvu, vajarstvu i poeziji* (*Pensées détachées sur la peinture, sculpture et la poésie*, 1782).

Enciklopedijski članak „Genije“ (“Génie“, 1757) Nežon je uvrstio u svoju ediciju Didroovog opusa 1798. godine zbog čega je protestovao Sen-Lamber (Saint-Lambert), pozivajući se na to da je on sâm autor, a što mu je i Grim priznao. U Sen-Lamberovo autorstvo su verovali Žan Toma (Thomas, 1938), Danijel Morne (Mornet, 1941) i Šarli Gijo (Guillot, 1953),

[27] Od 1770. do 1777. godine *Paradoks o glumcu* je prošao kroz tri redakcije. Ogled je objavljen tek 1830. prema kopiji iz petrogradske biblioteke Ermitaž.

[28] Spis *O Terenciju* objavljen je prvi put anonimno 15. jula 1765. godine u *Književnoj gazeti Evrope* (*Gazette littéraire de l'Europe*). Versini (Diderot 2000: 1354) pobija ranija tvrđenja da je spis objavljen 1769. ili, kako su verovali Aseza i Turne, 1762. u *Inostranom dnevniku* (*Journal étranger*).

a osporili su ga Franko Venturi (Venturi, 1939) i Herbert Dikman koji je „ubeđen da mora da je veći deo članka *Genije* bio ili nadahnut ili revidiran od strane samog Didroa" (Dieckmann 1941:163). U kritičkoj ediciji Lorana Versinija nema pomenutog članka među Didroovim delima, dok ga, međutim, Pol Vernijer uključuje u svoje kritičko izdanje, ne zato što odriče autorstvo Sen-Lamberu, već zato što smatra značajnim doprinosom i to ako je Didro inspirisao Sen-Lambera da napiše članak, a posebno, što je po svoj prilici bio slučaj, ako je Didro redigovao članak koji će biti objavljen u sedmom tomu *Enciklopedije*.

Didroova poetska dela, u naslovima iz Versinijevog kritičkog izdanja *Priča* (*Contes*, 2006) i s godinom prvog publikovanja Didroovih dela, čine:

1. romani *Indiskretni dragulji* (*Les Bijoux indiscrets*, 1748), *Fatalista Žak i njegov gospodar* (*Jacques le fataliste et son maître*, 1778–80) i *Redovnica* (*La Religieuse*, 1780-83).[29]
2. priče *Dva prijatelja iz Burbona* (*Deux Amis de Bourbonnes*, 1770), *Razgovor jednog oca sa decom* (*Entretien d'un père avec ses enfants*, 1771), *Dodatak Putovanju Bugenvilovom* (*Supplément au Voyage de Bougainville*, 1771), *Ovo nije priča* (*Ceci n'est pas un conte*, 1773), *Bela ptica, plava priča* (*L'Oiseau blanc, conte bleu*, 1777–78), *Gospođa de la Karlijer* (*M^me^ de la Carlière*, 1798), *Ramoov sinovac* (*Le Neveu de Rameau*, 1823), *Mistifikacija* (*Mystification*, 1964).[30]
3. pozorišni komadi *Vanbračni sin* (*Le Fils naturel*, 1757), *Otac porodice* (*Père de famille*, 1758) i *Je li dobar? Je li zao?* (*Est-il bon ? Est-il méchant ?*, 1775).[31]

---

[29] *Dragulji* su štampani anonimno, ali se ubrzo saznalo da im je Didro autor, dok su *Fatalista Žak* i *Redovnica* objavljeni u Grimovoj rukopisnoj *Književnoj prepisci* namenjenoj malobrojnoj publici u inostranstvu, te su za Didroova života ostali nepoznati kulturnoj javnosti u Francuskoj, a prvo štampano izdanje su imali 1796. godine.

[30] Nijedna od priča nije za Didroova života objavljena u Francuskoj. *Mistifikacij*a, napisana 1768. godine, otkrivena je tek u fondu Vandel koji je proučio Dikman sredinom 20. veka, a objavio ju je prvi put Žak Prust u kritičkoj zbirci *Četiri priče* (Proust, *Quatre Contes*. Genève: 1964). *Ramoov sinovac* je najpre objavljen u Geteovom prevodu na nemački 1805. godine, a na francuskom tek 1821. i to preveden s nemačkog u nedostatku originalnog francuskog teksta, tj. kao prevod prevoda, dok će dve godine kasnije, izdavač Brijer, navodno na osnovu rukopisa iz fonda Vandel koji mu je pozajmila Didroova kćer, objaviti original. Budući da je taj rukopis izgubljen, prvi pravi *Ramoov sinovac*, na osnovu pronađenog Didroovog rukopisa, biće objavljen tek 1891. godine. *Bela ptica* je objavljena u Nežonovoj ediciji 1798. *Gospođa de la Karlijer* se pojavila najpre u Grimovoj rukopisnoj *Književnoj prepisci* 1773. godine pod naslovom *Druga priča* (*Second Conte*), a prvo štampane izdanje bilo je u Nežonovoj ediciji 1798. godine, kada je objavljena prvi put i *Bela ptica*. Ostale priče su objavljene najpre u pomenutoj Grimovoj publikaciji.

[31] Treći Didroov pozorišni komad objavljen je u *Književnoj prepisci*, a Francuzi su prvi put mogli da ga čitaju tek u Brijerovoj ediciji Didroovih sabranih dela 1821. godine.

Volter je ostavio 15 300 pisama, Ruso oko 6 000, Didro svega 780. Pomenutim brojkama Versini započinje svoj predgovor za peti tom Didroovih dela – *Prepiska* (*Correspondance*, 1997), a priređivačeva poenta tek sledi:

> U prepisci Žan-Žaka, JA zauzima više mesta od ljubavi i prijateljstva, u Volterovoj prepisci prijateljstvo zauzima više mesta od ljubavi, u Didroovoj prepisci ljubav i prijateljstvo su možda gotovo izjednačeni.[32]

Didroova pisma imaju često polemički ton i vrednost naučnoteorijske rasprave, zato u razmatranju filosofije poezije ona imaju svoje mesto uz formalne filosofsko-poetičke tekstove. Prepiska s francuskim vajarem Falkoneom (Falconet), u kojoj se raspravlja o umetničkoj vrednosti i trajnosti, recepciji kod savremenika i kasnijih generacija, danas ima status čuvene prepiske. Sami korespondenti su svojevremeno pomišljali na to da možda za života objave pomenutu prepisku koja tretira estetiku recepcije. Na toj strani prijateljstva koja, prema oceni Versinija, zauzima polovinu od celokupne Didroove prepiske, pored Falkonea, nalaze se i Grim – najznačajniji prijatelj, kako sugerišu brojna svedočanstva, i Ruso, ali je s njim prijateljstvo bilo kratko, a gorčina je trajala dugo zbog toga što je Ruso optuživao Didroa da je izdao njihov prijateljstvo, a Didro je bio razočaran zbog Žan-Žakovog sebičluka.

Drugu stranu u prepisci, „stranu ljubavi“ – prema Versiniju, zauzima Sofi Volan: prisna prijateljica i muza, ženski pandan Didroovom duhovnom sabratu Grimu.[33] Versini, u predgovoru kritičkom izdanju *Prepiske* (Diderot 1997: XIII), veli da je *Ramoov sinovac* nagovešten najpre u pismima Sofiji, čime se ilustruje estetička dimenzija tih pisama. Estetsku dimenziju pisama podvlači Lepap koji veli da će se Sofija i Deni, koji ju je nadživeo svega četiri meseca, voleti čitavog života strašću koja „neprestano okleva između stvarnosti i književnosti, između želje i reči“ (Lepape 1991: 166).

[32] « Dans la correspondance de Jean-Jacques, le moi tient plus de place que l’amour et l’amitié, dans celle de Voltaire l’amitié tient plus de place que l’amour, dans celle de Diderot amour et amitié sont peut-être presque à égalité. » (Diderot 1997: II)

[33] Ne samo da je Didroova supruga bila nebitna u njegovom duhovnom i društvenom životu, nego ni učene dame koje je Didro imao za prijateljice, a neke ili mnoge od njih i za ljubavnice, nisu imale tako značajno mesto u njegovom životu kao Sofi Volan. Sve što se zna o Luizi Anrijeti Volan (Louise Henriette Volland), što je kršteno ime žene koju je Didro prozvao *Sophie*, aludirajući na grčko ime za mudrost, dugujemo isključivo pismima koje joj je uputio Didro, a sačuvano ih je svega 196, kako beleži Versini. (Diderot 1997: III)

## 6. Aesthetica

Pre nego što se pristupi samom razmatranju Didroove estetičke misli, korisno je objasniti izbor polazne stručne terminologije u ovoj studiji, a valja podsetiti i na poreklo samog pojma *estetika*. Određenje filosofije poezije kao estetike vezuje se za magistarsku tezu na novolatinskom jeziku *Filosofske meditacije o nekim aspektima pesničkog dela* (*Meditationes philosophicae de nonnullis ad poema pertinentibus*, 1735) Aleksandera Gotliba Baumgartena (Baumgarten), jednog od rodonalečnika nemačkog pokreta Sturm und Drang koji je prethodio romantici. Ogled ovog *Aristotela novog doba*, kako je Baumgartena nazvao Herder (Kroče 2006: 334), može se rezimirati na sledeći način: *predstave* (*repraesentationes*) koje primamo „nižim delom saznajne sposobnosti“[34] mogu se nazvati *senzitivnim* (*sensitivae*), kao i *govor* (*oratio*) koji se sastoji od *senzitivnih predstava*; *pesničko delo* (*poema*) jeste „savršen senzitivni govor“, skup pravila po kojima se ono stvara jeste *pesnička veština* (*poetice*), a nauka o pesničkoj veštini zove se *filosofija pesništva* (*philosophia poetica*); tvorba pesničkih dela je *pesništvo* (*poesis*), a njihov tvorac je *pesnik* (*poeta*); sve što može da doprinese savršenstvu pesničkog dela naziva se *poetskim* (*poeticum*). Po etimološkoj logici, *nauka o senzitivnoj spoznaji* zove se *estetika* (*aesthetica*). Baumgarten je tako smestio čulno i opažajno u središte filosofskog razmatranja stvaralaštva, i samu poetiku, kao primenjeni postupak, što on određuje kao „poredak i metod“ (“ordo est poeticus”; “methodus est poetica”), smestio unutar estetike.[35]

Prema tome, u ovoj studiji se koriste izvorni estetički pojmovi: *pesma* je književno-umetničko delo uopšte, a ne samo lirika u stihu. U tom smislu i Didro koristi pojam *poezija* (*poésie*), a Artur Vilson podseća (Wilson 1985: 273) na definiciju iz Litreovog (Littré) *Rečnika francuskog jezika* (*Dictionnaire de la langue française*, 1872-1877) prema kojoj je *poezija* sve što je *uzvišeno i dirljivo* u jednom umetničkom delu. Dakle, *pesnik* je književ-

[34] „Niže saznajne sposobnosti“ čine „čula, mašta, pamćenje, kreacija“, što je Baumgarten u *Metafizici* nazvao „analogon rationis“, za razliku od „viših sposobnosti“ koje čine „promišljanje, shvatanje, apstrahovanje, poređenje“. Polazište je podela koju je Volf dao u *Empirijskoj psihologiji*. (Feri 1994: 7273)

[35] Baumgarten je eksplicitno upotrebio pojam *estetika* tek u opsežnoj, ali nedovršenoj, studiji *Aesthetica* čiji prvi deo se pojavio 1750, a drugi deo 1758. godine. Milan Damjanović, koji je izvršio stručnu redakciju prevoda Baumgartenovog spisa na srpskohrvatski, u predgovoru beogradskom izdanju daje sledeće tumačenje: „Sam termin *estetik*a koji je Baumgarten skovao, veoma se brzo proširio i stekao pravo građanstva u naučnom svetu, ali je zato odmah došlo i do račvanja samog pojma, tako da se pod *estetikom* razume, s jedne strane, saznajno-teorijski i koncipirana estetika, najpre kao filosofija čulnog saznanja i kao transcendentalna estetika i, s druge strane, kao filosofija umetnosti, koja je pre toga važila kao učenje o ukusu.“ (Baumgarten 1985: XI)

ni stvaralac ili pisac; *poetsko* i *pesničko* je književnoumetničko; *poetika* je pesnička tehnika, stvaralački postupak kojim se stvara *lepo*, tj. *estetsko*, a filosofska elaboracija u vezi sa svim tim ulazi u oblast *estetičkog*.

Korisno je još pomenuti kako se srpski teoretičar književnosti Ivo Tartalja, u ogledu *Do praestetike* (2007), osvrće na distinkciju *estetsko – estetičko*. Tartalja objašnjava da je *estetsko* ono što pripada umetničkom delu kao fenomenu, a *estetičko* ono što pripada estetici kao teorijskom pristupu toj umetnosti i, s opravdanim čuđenjem, primećuje kako se „odgovarajuće nijansiranje ne javlja u prebogatim rečnicima engleskog, francuskog, ruskog, nemačkog, italijanskog, španskog i drugih jezika“ (Tartalja 2007: 8).

**

Između stvarnosti i poezije, života i umetnosti, nalazi se moćna, a opet tako krhka, spona koja svojim bitisanjem čini te dve strane mogućim, a one, ta dva krila, svojim združenim zamahom nose u visine ono krhko što ih svojim postojanjem čini vrednim, te je stoga to krhko ujedno i moćno, a ime mu je čovek. Let kojem se biće prepušta jeste uzvišeno, a ono je odjek velikog duha, kako nas uči starogrčki spis *O uzvišenom* (*Περὶ ὕψους*) čiji autor nam je ostao nepoznat. Uzvišeno je *ekspresija* i sagledano kroz prizmu Umberta Eka u delu *Lector in fabula* (Eco 1985: 84–87): piščeva ekspresija, tj. „generativne faze kojima je sadržaj postao ekspresija“ jeste izučavanje prirode umetničkog dela, njegove strukture, a čitaočeva ekspresija, tj. „interpetativne faze kojima se aktualizuje ekspresija u sadržaju“, jeste izučavanje načina na koji se postiže efekat. U poglavljima koja ovde slede, putovanje od kreacije do interpretacije odvija se prema Didroovim mapama i busoli.

# II
# Lepo
## *poreklo estetskog iskustva*

Da li je nešto lepo po sebi nezavisno od nečeg drugog ili je ono lepo tek u odnosu s nečim? Da li je nešto lepo zato što nam se dopada ili nam se dopada zato što je lepo? Je li lepota u opaženom predmetu ili je ona u opažanju tog predmeta? Ako je ovo poslednje, nije li onda lepo relativan pojam i da li se time poništava bilo kakva objektivna zasnovanost pojma lepote? Ako se lepo nalazi u predmetu nezavisno od subjekta, kako onda lepota može da postoji u nemoj prirodi, a da nema subjekta koji bi je *osetio* kao lepotu? I kad smo već kod *oseta*, nisu li čulni utisci varljivi i promenljivi, protivni racionalnom prosuđivanju i logičkom zaključivanju? Ili lepota ima svoju objektivnu zasnovanost u racionalnom poimanju osobina koje poseduje određeni predmet imenovan lepim? Uvod u prvu temu filosofije umetnosti – a ona je određenje *lepog*, može biti i drugačiji, iskazan Didroovim rečima:

> Ceo svet rezonuje o *lepome*: ljudi mu se dive u tvorevinama prirode, zahtevaju ga u proizvodima umetnosti; tu osobinu svaki čas nečemu pridaju ili odriču. Međutim, ako pitate ljude najsigurnijeg i najprefinjenijeg ukusa šta je njegovo poreklo, priroda, određeni pojam, prava predstava, tačna definicija; je li to nešto apsolutno ili relativno; postoji li večno, nepromenljivo *lepo* koje je pravilo i uzor njemu podređenog *lepoga* ili je sa *lepotom* isto kao i sa modom – tada se mišljenja odmah podvajaju; i dok jedni priznaju svoje neznanje, drugi se bacaju u skepticizam. Kako je to moguće da se skoro svi ljudi slažu da postoji jedno *lepo*, da ih je među njima toliko koji ga tamo gde se nalazi živo osećaju, a da tako malo njih znaju šta je ono? (Didro 1962: 3)[36]

[36] « Tout le monde raisonne du *beau* : on l'admire dans les ouvrages de la nature ; on l'exige dans les productions des arts ; on accorde ou l'on refuse cette qualité à tout moment; cependant si l'on demande aux hommes du goût le plus sûr et le plus exquis, quelle est son origine, sa nature, sa notion précise, sa véritable idée, son exacte définition ; si c'est quelque chose d'absolu ou de relatif ; s'il y a un *beau* essentiel, éternel, immuable, règle et modèle du *beau* subalterne, ou s'il en est de la *beauté* comme des modes, on voit aussitôt les sentiments partagés, et les uns avouent leur ignorance, les autres se jettent dans le scepticisme. Comment se fait-il que presque tous les hommes soient d'accord qu'il y a un *beau*; qu'il y en ait tant entre eux qui le sentent vivement où il est, et que si peu sachent ce que c'est ? » (Diderot 2000: 81)

Prethodni navod je iz *Rasprave o Lepom* (*Traité du Beau*, 1752), koja je prvi put objavljena kao članak u drugom tomu *Enciklopedije*, a zasebno dve decenije kasnije u Amsterdamu.[37] Didroov uvodni pasus u spis je u stvari parafraziranje jezuite Andrea (Yves-Marie André), poznatog kao otac Andre (le Père André) iz *Ogleda o Lepom* (*Essai sur le beau*, 1741), na to ukazuje Vernijerova kritička analiza (Diderot 2001: 388–389). Loran Versini, u kritičkoj belešci, zapisuje čak i da je „paragraf preuzet od oca Andrea" (Diderot 2000: 8). Primerenost Versinijeve fusnote potvrđuje se uvidom u tekst pomenutog autora. Žak Šuje u studiji *Formiranje Didroovih estetičkih ideja* (*La Formation des idées esthétiques de Diderot*, 1973) daje paralelno odlomke iz Andreovog ogleda i Didroovog članka kako bi ukazao na brojne podudarnosti.[38]

Vernijer je u svojoj kritičkoj ediciji morao da razdvoji šta je autentična Didroova misao ili komentar, a šta je parafraziranje ili čak direktno preuzimanje čitavih rečenica. To je neuočljivo u samom ogledu kod Didroa. I kada Didro direktno kritikuje određenog estetičara, i tada ume da pribegne argumentima koje je preuzeo od neimenovanog autora. Žak Šuje ocenjuje da je u *Raspravi o Lepom* Didro „precizni tumač–imitator svog modela" (1973: 271), tj. Andreovog *Ogleda o Lepom*, što, kako je prethodno pomenuto, on argumentuje s nekoliko uporednih odlomaka iz spisa dvaju autora (Chouillet 1973: 265–274). I dok Vladislav Folkjerski Didroov članak smatra autorovim najozbiljnijim spisom po pitanju *lepog* (FolKierSKi 1925: 375), Žak Šuje, u petom delu studije *Formiranje Didroovih*

---

[37] Nije sačuvan originalni rukopis, ni kopija spisa, već samo štampano izdanje, najpre kao članak «Beau» u *Enciklopediji*, od 21. januara 1752, i zasebna izdanja spisa pod nazivom *Rasprava o Lepom* (*Traité du Beau*) u Amsterdamu 1772. godine i Nežonovo izdanje iz 1798. pod naslovom *Filosofska istraživanja o poreklu i prirodi Lepog* (*Recherches philosophique sur l'origine et la nature du Beau*). Pol Vernijer je za svoje kritičko izdanje (Diderot 2001: 391–436) uzeo tekst iz *Enciklopedije*, a članku je dao Nežonov naslov (*Recherches philosophique sur l'origine et la nature du beau*). Loran Versini to naziva *apokrifnim* naslovom i u svojoj ediciji se odlučio za izdanje iz Amsterdama (diderot 2000: 81–112), čiji je tekst identičan članku u *Enciklopediji* i za amsterdamski naslov spisa (*Traité du Beau*). Budući da je amsterdamsko izdanje objavljeno za Didroova života, to znači da autor u potpunosti stoji iza publikovanog teksta i njegovog naslova – smatra Versini.

[38] Uporediti uvodni deo Didroovog članka s uvodom u Anreovom *Ogledu o Lepom*: «[…] le Beau. Tout le monde en parle : tout le monde en raisonne. […] On veut du beau partout; du beau dans les ouvrages de la nature, du beau dans les productions de l'art, du beau dans les ouvrages d'esprit, du beau dans les mœurs […]. Demandez dans une compagnie aux personnes qui en paraissant les plus éprises, quel est ce beau qui les charme tant ? quel en est le fond, la nature, la notion précise, la véritable idée ? Si le beau est quelque chose d'absolu, ou de relatif ? S'il y a un beau essentiel, et indépendant de toute institution ? un beau fixe, et immuablement tel ? un beau suprême, qui soit la règle et le modèle du beau subalterne, que nous voyons ici-bas ? Ou enfin s'il en est de la beauté, comme des modes et des parures, dont le succès dépend du caprice des hommes, de l'opinion et du goût ?» (ANdré 1741: 1–4 ; Chouillet 1973: 267)

*estetičkih ideja*, drugo poglavlje, posvećeno pomenutoj Didroovoj raspravi, naslovio je „Istorija jednog neuspeha?" ("L'Histoire d'un échec?"), ublaživši to znakom pitanja, i opravdavajući se za reč *neuspeh* već početnom rečenicom u poglavlju: „Ne piše se ta reč a da čovek ne zadrhti" (Chouillet 1973: 267). Ipak, Šuje bez nelagode tvrdi da je Didrov spis „loše osmišljen" i da mu nedostaje preciznost u postupku argumentovanja. Herbert Dikman (1959: 101) vidi značaj *Rasprave o Lepom* u tome što je to prvi spis u kojem Didro postavlja direktno estetičko pitanje, a polaznu tačku u razmišljanjima čine Šaftsberi (Shaftesbery), Hačeson (Hutcheson) i Andre.

## 1. Objektivna zasnovanost *lepog*

*Rasprava o Lepom*, prvobitno članak u *Enciklopediji*, u štampanom izdanju Versinijeve kritičke edicije (Diderot 2000: 81–112), zauzima trideset dve strane. U analizi Didroovog spisa Folkjerski govori o dva njegova dela (FolKierSKi 1925: 375): prvi deo – kritika prethodnih teorija, i drugi deo – Didroovo izlaganje o *lepom*. I sâm Didro na početku spisa kaže:

> [...] počećemo time što ćemo izložiti razna mišljenja autora koji su najbolje pisali o *lepom*; iznećemo zatim svoje ideje o istom predmetu, i završiti ovaj članak opštim razmatranjima o ljudskom poimanju i radnjama toga poimanja u odnosu na pitanje o kome je reč." (DIdro 1962: 3)[39]

Didro započinje filosofsko razmatranje kritikom Platona koji nam u spisima *Fedar* i *Veliki Hipijus* pokazuje šta *lepo* nije, ali nam „ništa ne kazuje o tome šta je to lepo" (Diderot 2000: 81). Sveti Avgustin je „sveo svu lepotu na jedinstvo", skladnu srazmeru delova jedne celine, što je suština *savršenog* – smatra Didro – a ne *lepog*. Na primeru arhitekture, Didro pobija gledište Avgustinovo: simetrija je nužna iz praktičnih, a ne estetskih razloga, da bi građevina opstala i bila korisna, jer „usklađenost svih delova građevine svodi celinu na jednu vrstu jedinstva koje zadovoljava razum" (DIdro 1962: 4; Diderot 2000: 82). Zapravo, kako zaključuje Žak Šuje (1973: 268), u analizi sistema Platonovog i Sv. Avgustina Didro „sledi gotovo red po red tekst *Ogleda o lepom*" oca Andrea i diskusija između lju- bitelja umetnosti i jednog arhitekte jeste literarna transpozicija odlomka iz Andreovog ogleda. U Fantovom čitanju Didroove kritike Avgustina (FuNt 1968: 86), *savršenstvo* je osobina koja se može složiti sa svim, a *lepota*

[39] « […] nous commencerons par exposer les différents sentiments des auteurs qui ont écrit le mieux sur le *beau* ; nous proposerons ensuite nos idées sur le même sujet, et nous finirons cet article par des observations générales sur l'entendement humain et ses opérations relatives à la question dont il s'agit. » (Diderot 2000: 81)

pripada samo malom broju predmeta, te Didro napada Sv. Avgustina jer on meša ta dva pojma.

Sledeća meta Didroovog napada jeste nemački filosof Volf (Christian Von Wollf) jer je u *Iskustvenoj psihologiji* (*Psychologia empirica*, 1732) „pomešao lepo sa prijatnošću koju ono pričinjava" (Didro 1962: 5, 23; Diderot 2000: 82–83, 96). Neke stvari nam se dopadaju, a druge ne, i ta ra- zlika konstituiše *lepo* i *ružno*. Time se *lepota* sastoji u *savršenstvu* koje i čini da stvar koja je njome zaodenuta u nama proizvede zadovoljstvo – tako Didro rezimira načela Volfove teorije koju, inače, Žak Šuje, u uporednoj analizi samog Volfovog spisa i Didroovog tumačenja tog spisa, naziva „estetskim hedonizmom" (Chouillet 1973: 282).

Didroova kritika Kruzine *Rasprave o Lepom* (*Traité du Beau*, 1715) svodi se na zamerku da njen autor (Jean-Pierre de Crousaz) definiciju *lepog* nije izveo iz prirode *lepoga*, već jedino iz *utiska* koji dobijamo u prisustvu *lepog* predmeta (Didro 1962: 6, 23; Diderot 2000: 83): terminom *lepo* izraža- va se izvestan odnos nekog predmeta s prijatnim osećanjima ili idejama odobravanja. Didro zaključuje da i sâm Kruza uviđa nedostatak definicije koju izvodi, da nastoji da utvrdi osobine *lepoga*, čime je on onda prešao na stanovište s kojeg se daje načelna definicija *lepog*.

U prvom estetičkom spisu u Francuskoj, a to je Kruzina *Rasprava o Lepom*, upućuje na to Dejvid Fant – autor polazi od toga da „naš duh sadrži spekulativna načela koja nas podučavaju da bez emocija i hladno procenjujemo da li je jedan predmet lep ili ne", a predmet zaslužuje naziv *lepog* kada ima „jedinstvo u raznovrsnosti, srazmernost i ostvaruje svoj cilj" (FuNt 1968: 26). Objektivno ishodište u Kruzinim razmatranjima o *lepom* dobija se preko pojma *ideje*, i kako to rezimira italijanski teoretičar Benedeto Kroče, podseća nas Žak Šuje (1973: 314): Kruza vidi *lepotu* ne u onom što se sviđa, ne u *osećanjima*, o kojima se uopšte ne može diskutova- ti, već u onom što se može priznati i potvrditi i što se, prema tome, svodi na *ideje*, a njih je pet: *raznolikost* (*la variété*), *jedinstvo* (*l'unité*), *pravilnost* (*la régularité*), *red* (*l'ordre*), *srazmera* (*la proportion*).[40] Ta definicija nije opšta – osvrće se Didro na nju (1962: 6; 2000: 84) – i primenljiva je jedino na arhitekturu ili na neko besedničko delo, na nekakvu dramu, ali nikako na „jednu reč", na „jednu misao", na „jedan deo predmeta".

Didro dalje primećuje da Kruza uopšte ne definiše *raznolikost*, nagađa da pod *jedinstvom* teoretičar podrazumeva odnos svih delova prema jednom cilju, razume da se Kruzina *pravilnost* sastoji u sličnom međusobnom položaju delova, a da je *red* izvesna postupnost delova pri prelasku s jednih na druge i pronalazi da Kruza definiše *srazmeru* kao *jedinstvo* za-

[40] To što Kroče naziva *idejama* lepote jesu Kruzine „odlike lepog" (« caractères du beau »), a Žak Šuje ih pominje kao „pet kriterija lepote" (« cinq critères de la beauté ») i smatra ih nepreciznim (Chouillet 1973: 314).

činjeno *raznolikošću*, *pravilnošću* i *redom* u svakom delu. Ono što Didro ne primećuje kod Kruze ili, radije, prećutkuje, u direktnoj je vezi sa samim Didroovim određenjem *lepog*, a što će ovde biti istaknuto pošto se izloži Didroova teorija o *lepom*. Još uvek smo kod opaski na račun teorija njegovih prethodnika.

Didro je video „najdosledniji, najširi i najpovezaniji sistem" u Andreovom *Ogledu o Lepom* (*Essai sur le Beau*, 1741). Taj spis i Bateove (Batteux) *Lepe veštine svedene na jedno isto načelo* (*Les beaux-arts réduits à un même principe*, 1746) jesu „dva dobra rada kojima, da bi bila odlična, nedostaje samo jedno poglavlje" (1962: 17; 2000: 91).[41] Didro zamera pomenutim autorima što su izostavili poglavlje u kojem bi definisali *lepotu*. Bate nudi *načela lepih veština* u podražavanju lepoj prirodi, ali ne kazuje šta je to *lepa priroda*.[42] Andre deli *opšte lepo* (*le beau en général*) na razne vrste precizno ih definišući, ali definicije *lepog* nema nigde; za njega je svaka forma lepote odraz opšteg zakona lepote.[43]

Dejvid Fant kaže (Funt 1968: 27) da Andre u Francuskoj izlaže *racio- nalističku estetiku* dok se istovremeno preko Kanala na Ostrvu, tj. s druge strane Lamanša u Engleskoj, razvija škola mišljenja koja odbacuje *ideje* zarad *oseta*. Hans Melbjerg govori (Mølbjerg 1964: 45) o „spiritualnoj os- novi" Andreove teorije koju je Didro preuzeo, ali je *spiritualno* zamenio *senzualnim* koje, opet, dolazi iz, od strane Fanta prethodno pomenute, en- gleske škole o *čulnom*. Oba stava, Fantov i Melbjergov, u saglasju su sa Šujeovim zaključkom da je „glavna intuicija" (« l'intuition centrale ») An- dreova u sledećem (Chouillet 1973: 271): „spasiti estetski sud od kaprica indivudue" (« soustaire le jugement esthétique au caprice de l'individu »), što onda podrazumeva da se održi ~~objektivna zasn~~ovanost pojma *lepote*, a

[41] Šarl Bate deli sve *veštine* (*arts*) na *mehaničke* i *lepe*. Mehaničke veštine (*art mécaniques*) imaju za cilj da ispune osnovne ljudske *potrebe* (*besoins*): utoljenje gladi, žeđi, odevanje i obuvanje. Lepe veštine (*les beaux-arts*) jesu one koje pričinjavaju *zadovoljstvo* (*plaisir*): muzika, ples, poezija, slikarstvo. Bate pominje i treću vrstu veština koje za cilj imaju istovremeno *korist i prijatnost* (*utilité et agrément*): arhitektura. Autor u knjizi proučava filosofiju *lepih veština*, tj. poezije, slikarstva, muzike i plesa. Vid.: Ch. Batteux, *Les Beaux-arts réduits à un même principe*. Paris: 1746.

[42] Žak Šuje smatra da je Didro pomenuo Bateov spis samo da ga više ne bi pominjao. I zaista, Didro se više ne osvrće na Bateova načela, ali Šuje ipak nalazi da Didroov dug prema Bateu raste kako godine prolaze i da dostiže vrhunac s teorijom o *idealnom modelu*. Šuje još ocenjuje da Didro nije ni napao otvoreno Bateov sistem i da mu zamera samo nedostatak preciznosti i nedovoljnu definisanost odnosa iskustva i apstrakcije. (Chouillet 1973: 279)

[43] Andre govori o tri vrste lepog: *suštinsko lepo* (*un beau essentiel*) – poznato od Boga, a nije od njega stvoreno, koje izmiče svakom sudu i samoj božanskoj volji; *prirodno lepo* (*le beau naturel*) – predstavlja ostvarenje idealne lepote u prirodi, zavisi od institucije stvaraoca, ali je nezavisno od mišljenja i ukusa ljudi; *veštačko lepo* (*le beau artificiel*) – lepota kakvu srećemo u ljudskim delima (Chouillet 1973: 270; Mølbjerg 1964: 45; Funt 1968: 26–27).

to je načelo koje preuzima i Didro. Ali, pre neposrednog uvida u Didroovu definiciju *lepog*, preostaje nam osvrt na pomenutu *englesku školu*.

## 2. Subjektivna zasnovanost *lepog*

Širu elaboraciju u kritici svojih prethodnika Didro daje povodom Frensisa Hačesona (Hutcheson) i njegovih pristaša teorije o *unutrašnjem čulu lepog*.[44] Žak Šuje je izračunao da je škotski filosof irskog porekla dobio jednu četvrtinu prostora u Didroovoj raspravi. U analizi teorije o *lepom* začetnika škotske prosvećenosti francuski prosvetitelj objašnjava (Didro 1962: 24; Diderot 2000: 97) da je Hačeson sebi postavio dva zadatka: da objasni poreklo *prijatnosti* koju osećamo u prisustvu *lepoga* i da pronađe osobine koje jedno biće mora da ima da bi u nama izazvalo *individualnu prijatnost*. Hačeson pod *lepim* podrazumeva „ono što je tako stvoreno da se oseća unutrašnjim čulom lepoga", a njegovo *unutrašnje čulo lepoga* jeste „sposobnost kojom razlikujemo lepe stvari, kao što je čulo vida i sposobnost kojom dobijamo pojam o bojama i oblicima" (1962: 7; 2000: 84).

Od rođenja naša *spoljašnja čula* (*sens externes*) počinju da prenose percepcije osetnih predmeta, ali predmet onoga što Hačeson naziva *unutrašnjim čulom* (*sens interne*) postaje dostupno našem duhu tek s razvojem intelekta i s rasuđivanjem, tj. to unutrašnje čulo se razvija obrazovanjem i usmeravanjem.[45] Da bi unutrašnja čula razlikovao od telesnih svojstava koja su i sama poznata pod imenom *čula*, Hačeson dalje imenuje *unutrašnjim čulom lepoga* (*sens interne du beau*) sposobnost koja raspoznaje *lepo* u pravilnosti, redu i skladnosti, a *unutrašnjim čulom dobroga* (*sens interne du bon*) onu sposobnost koja odobrava ukuse, radnje, karaktere razložnih i vrlih činilaca (1962: 8; 2000: 84–85).[46]

*Osećaji* (*sensations*) su opažanja koja se registruju u duši u prisustvu spoljašnjih predmeta, a sposobnost kojom opažamo dolazi od *različitih čula* (*sens différents*) i svako čulo ima svoj organ (za vid to je oko, za zvuk to je uho), te se takvo gledište primenjuje i na *lepo* i na *dobro*. Didro da-

---

[44] Francis Hutcheson, *An Inquiry into the Original of our Ideas of Beauty and Virtue*, 1725. Francuski prevod spisa od strane Didroovog prijatelja (Eidous) pojavio se 1749. godine. Međutim, Didro komentariše originalni tekst.

[45] Hačesonov termin *internal sense* Didro prevodi kao *sens interne*, dok je Ejdusov prevod *sentiment intérieur*. Didro preporučuje da se Hačeson čita u originalu jer „u njemu se može naći veliki broj tananih zapažanja o načinu kako se može dospeti do savršenstva u praksi lepih veština" (Didro 1962: 16; Diderot 2000: 91).

[46] Hutcheson, *An Inquuiry into the Original of our Ideas of Beauty and Virtue*. London 1725: 10.

lje veli da branioci *unutrašnjeg čula* pod *lepim* podrazumevaju „predstavu koju izvesni predmeti izazivaju u našoj duši", a pod *unutrašnjim čulom lepoga* „sposobnost koju imamo da primimo tu predstavu" (1962: 9; 2000: 86). Time *lepo* za Hačesonove pristalice označava *opažanje duha* (*la perception d'un esprit*), jer „kako bi predmeti mogli biti nazivani lepima kada ne bi bilo jednoga duha obdarenog *čulom lepote* da im oda tu čast" (1962: 12; 2000: 87). *Lepo* je, pritom, *bezinteresno* – veli Didro (1962: 10–13; 2000: 86–88) – tj. „nema ničeg zajedničkog sa korišću": životinja svoje sklonište smatra *udobnim*, time i *korisnim*, a ne *lepim*, jer ona ne poseduje *unutrašnje čulo lepoga*; jednu kuću ne cenimo samo prema njenoj upotrebljivosti, jedan vrt po njegovoj rodnosti ili odelo prema udobnosti, već uvek dodajemo neka posebna osećanja, a ona potiču iz sprege fizikalnog i racionalnog opažanja, što je odlika kultivisane razumnosti.

Didroova poenta u kritici Hačesonove teorije, čini se, jeste u prigovoru kako Hačeson i njegovi sledbenici pod *lepim* ne podrazumevaju *osobinu* (*qualité*) koja čini *lepim* predmet od kojeg je neodvojiva nezavisno od duše koja opaža predmet i sudi o njemu, te da se oni upinju da utvrde nužno postojanje *unutrašnjeg čula lepoga*; međutim, jedino što oni uspevaju jeste da dokažu samo da „u prijatnosti koju nam lepo pričinjava ima nečega nejasnog i nedokučivog", da „ta prijatnost izgleda nezavisna od poznavanja odnosa i od percepcija" i da „na nju nimalo ne utiče uviđanje korisnosti"( 1962: 11; 2000: 87) .

Na temu kako rasuđujemo o *lepom* i *dobrom*, povela se salonska rasprava u društvu koje su sačinjavali Siar (Suard), gđa de Granpre (M[me] de Grandpré), gđa Ležandr (M[me] Legendre) i Didro. Bilo je to petnaest godina nakon što je *Rasprava o Lepom* objavljena kao enciklopedijski članak. Siar je tvrdio da nas je priroda obdarila *šestim čulom* da sudimo o *dobru* i *lepom*. Potom je Didro upitan da iznese mišljenje, o čemu on u pismu od 4. oktobra 1767. detaljno izveštava Sofi Volan:

> Odgovorio sam da to šesto čulo, koje je nekoliko metafizičara afirmisalo u Engleskoj, jeste himera; da je u nama sve eksperimentalno; da mi od najranije dobi naučimo šta nam je u interesu da skrijemo ili pokažemo; da, kada su prisutni motivi naših postupaka, naših suđenja, naših ispoljavanja, tada posedujemo ono što se zove nauka; da, kada tih motiva nema u našem pamćenju, onda posedujemo samo ono što se zove ukus, instinkt, takt; da su razlozi da se pokažemo osetljivim na priču s lepim dešavanjima bezbrojni; [...] da nezavisno od svih tih interesnih obzira, posedujemo izvesno poimanje, ukus za red kojem ne možemo da odolimo, koji nas vuče uprkos nama samim; da nijedno lepo delo nije bez nekog žrtvovanja, i da nam je nemoguće da ne odamo počast onom koji se žrtvuje.[47]

[47] « Je répondis que ce sixième sens, que quelques métaphysiciens avaient accrédité en Angleterre, était une chimère; que tout était expérimental en nous ; que nous apprenions

Didroova eksplicitna referenca u prethodno citiranom pismu jeste Hačeson, a implicitna Žan-Batist Dibo (Dubos) od kojeg i potiče pojam *šesto čulo* u raspravi *Kritička razmišljanja o poeziji i slikarstvu* (*Réflexions critiques sur la poésie et la peinture*, 1719). [48] Međutim, Didro uopšte ne pominje Diboa u *Raspravi o Lepom*. Ipak, i Žak Šuje i Hans Melbjerg ga *čitaju* kod Didroa – između redova. Melbjerg kaže da Didro protestuje protiv Diboove namere da uvede posebno *šesto čulo* u prosuđivanju *lepog* kada se ono već opaža s pet čula, te da se drži rezervisano spram „Diboove estetike na afektivnoj osnovi“ (Mølbjerg 1964: 48). Žak Šuje čak veruje da je Didro pod direktnim uticajem Diboa kada je reč o odnosu poezije i slikarstva, posebno u *Pismu o gluvim i nemim* (*Lettre sur les sourds et muets*, 1751), nastalom u isto vreme kad i *Rasprava o Lepom*, iako Didro, ni u *Pismu o gluvim i nemim* ne pominje Diboa.[49]

Kako Ani Bek tumači (Becq 1994: 253), u *Razvoju moderne francuske estetike* (*Genèse de l'esthétique française moderne 1680-1814*, 1994), Dibo je *šesto čulo* koje je u nama, a nema organ, i koje ne sledi pravilo ni kompas, poistovetio s *osećanjem* (sentiment). To čulo namenjeno je tome da prosuđuje o *moralnim predmetima* (*objets moraux*) i ono se kao *šesto* smešta pored pet fizičkih čula. Herbert Dikman zaključuje (Dieckmann 1941: 160-161) da je diboovsko *osećanje* oslobodilo estetiku od neoklasičarskih shema, zbog čega on autora *Kritičkih razmatranja o poeziji i slikarstvu* smatra pre- tečom fiziološkog determinizma u estetici. I Didro pristupa estetici kao fiziologiji umetnosti, međutim, kako primećuje Melbjerg (1964: 49), Didro ne voli uopšte reč *sentiment* koja je ključna u Diboovoj estetici zasnovanoj na afektivnoj osnovi, ali da je on praktično preuzeo Diboove stavove za- menivši, u kasnijim svojim spisima, *sentiment* rečju *sensibilité*.

---

dès la plus tendre enfance ce qu'il était de notre intérêt de cacher ou de montrer; que, lorsque les motifs de nos actions, de nos jugements, de nos démonstrations nous étaient présents, nous avions ce qu'on appelle la science ; que, quand ils n'étaient point présents à notre mémoire, nous n'avions que ce qu'on appelle goût, instinct, tact; que les raisons de nous montrer sensibles au récit des belles actions étaient sans nombre; […] qu'indépendamment de toutes ces vues d'intérêt, nous avions une notion, un goût de l'ordre auquel nous ne pouvions résister, qui nous entraînait malgré nous ; que toute belle action n'était jamais sans quelque sacrifice, et qu'il nous était impossible de ne pas rendre hommage à celui qui se sacrifiait […].» (Diderot 1997: 782)

[48] Prezime francuskog autora beleži se ortografski na dva načina: *Du Bos* (Wilson, Chouillet, Dickmann) i *Dubos* (Versini, Mølbjerg, Funt, Crocker, Becq).

[49] Šuje kaže da je potvrđeno da je Didro poznavao Diboov spis i poziva se na Žaka Prusta (Proust, *L'Initiation artistique de Diderot,* Gazette des Beaux-Arts, avril 1960: 231) koji beleži podatak iz Kraljevske biblioteke da je Didro pozajmio na čitanje *Kritička razmišljanja o poeziji i slikarstvu* 25. januara 1748. godine (Chouillet 1973: 284).

## 3. (Bez)interesno *lepo*

Didroova elaboracija u prethodno citiranom pismu Sofiji navodi na to da *lepo* i *dobro* u najčistijem obliku odlikuje *bezinteresno*. Takvo gledište je suprotno gledištu engleskog filosofa Entonija Šaftsberija koji, u *Ogledu o vrlini ili zasluzi* (*Inquiry concerning Virtue or Merit*, 1699), a koji je Didro preveo na francuski, tvdi da postoji samo jedno *lepo* čija je osnova *korisno* – „tako, sve što je podešeno da na najsavršeniji način proizvede nameravani efekat" – tumači Didro Šaftsberija – „jeste u najvišem stepenu *lepo*" (Didro 1962: 20–21; Diderot 2000: 94).[50] Ako je *korisnost* (*utilité*) jedina osnova lepote, onda postaju izlišni razni bareljefi, vaze, i uopšte svi ornamenti, buni se Didro i pita se od kakve su koristi u arhitekturi sva podražavanja prirodi i njenim proizvodima i čemu karijatide, te retorki dodaje: „Je li jednome stubu namenjeno da vrši funkciju jednog čoveka ili je li ikada jednom čoveku bilo namenjeno da vrši službu jednog stuba u uglu kakvog trema?" (1962: 22; 2000: 96)

Didro dalje podseća da svakodnevno opažamo lepotu u cveću i u hiljadu tvorevina prirode čija nam je upotreba nepoznata. Izvesno je da spram svih prethodno pomenutih Didro najnepovoljnije ocenjuje Šaftsberijev sistem, koji „ima još i više mana nego ijedan od prethodnih" (1962: 24; 2000: 97).[51] Međutim, Didroov sekretar Nežon, u *Istorijskim i filosofskim sećanjima*, kritikuje Didroa što je u „brojne greške upao", jer „nije poznavao delikatne nijanse izvesnih engleskih izraza" i dodaje, što je paradoksalno, da se „Šaftsberijevo delo jako poboljšalo pod perom njegovog prevodioca" (Naigeon 1821: 30–31). Međutim, Žak Šuje sugeriše (1973: 275) da je Didrou implicitno poslužio za enciklopedijski članak drugi Šaftsberijev spis, *Miscellaneous reflections*, u kojem autor definiše „estetiku korisnog"(« esthétique de l'utile »).

Ali, i u kontekstu drugog spisa, koji Didro ni ne pominje, Šuje tvrdi da Šaftsberi nikada nije sveo lepotu na „praktičnu korist" (« utilité pra-

[50] Didro je 1745. godine objavio, uz dodatne komentare, slobodni prevod Šaftsberijevog spisa koji je prevodno naslovio *Essai sur le mérite et la vertu*. Herbert Dikman je *Ogled o zasluzi i vrlini* nazvao „mešavinom prevoda i parafraza" (Dieckmann 1941: 24). Žak Šuje lirski kaže da je Šaftsberijev tekst u Didroovom prevodu pretočen u „poemu o zasluzi i vrlini" (Chouillet 1973: 45).

[51] U kritičkoj fusnoti priređivač Didroovog opusa Loran Versini upozorava da Didroovo razmatranje Šaftsberijevih načela u *Raspravi o Lepom* ne proizlazi iz samog originalnog teksta engleskog autora, već iz Didroovog slobodnog prevoda spisa. Šuje dodaje da je terminologija Andreova uticala na Didroa kada je prevodio Šaftsberija, a ona je racionalistička i objektivistička, te stoga ima razlika između Šaftsberijevih izvornih i subjektivističkih pojmova i objektivističkih ekvivalenata u koje ih je prevodilac Didro pretočio: tako je *ill* u prevodu *mal absolu*, zatim *sublim and beautiful* jeste *le beau essentiel / le sublime réel*, dok *God* postaje *le vrai Dieu*, a *religion* se prenosi u metaforu *les oracles imposteurs*. (Chouillet 1973: 46-48)

tique »); i, iako je *korisno* uzrok *lepog*, kod engleskog filosofa je to u metaforičkom smislu. Naime, Šaftsberi, prema Šujeu smatra da je nemoguće da se napravi najmanji napredak u oblasti umetnosti, a da se u sebi ne nosi stanje reda i regularnosti i da je umetnička aktivnost ona koja donosi najviše dobra u svakom smislu reči. Fizička lepota je samo slika *moralne lepote* i ona je reprodukcija univerzalne harmonije na individualnom nivou – zaključuje Šuje Šaftsberijevu odbranu (1973: 276).

* *

Polemika s estetičarima u prvom delu *Rasprave o Lepom* može se sažeti i na sledeći način: Didro kritikuje devet filosofa s osnovnom zamerkom da su izostavili suštinsko određenje pojma *lepog*. Na osnovu toga koju glavnu osobenost daju *lepom*, teoretičari se mogu svrstati u dva oprečna pravca – objektivistički i subjektivistički. Žak Šuje pojednostavljuje karakterizaciju tih *škola* (1973: 276): *objektivistička* polazi od *razuma*, koji po načelu racionalnog dopadanja imenuje *lepo*, a ono je u opaženom objektu, dok *subjektivistička škola* prepoznaje *lepo* u subjektu koji oseća. Prvu grupaciju predvode Andre i Bate, a drugu Dibo i engleski empiristi.

Didro se našao između dve struje, što odslikava i kretanje moderne teorije umetnosti, čiji se začetak, pod kasnije dobijenom odrednicom *estetika*, vezuje za početak 18. veka ili, prema preciznijem određenju Ani Bek, za prelazni period između dva veka: 1680–1715; a to kretanje *estetike* odvija se do kraja 18. veka tako što se njen filosofski centar premešta s *objekta* na *subjekat*. U tom kontekstu Žak Šuje zaključuje (1973: 30) da je *subjektivistička škola*, svodeći problem suštine na izučavanje čoveka, „spustila estetiku s neba na zemlju" ili barem učinila mogućim da se postavi temelj jedne buduće estetike. Didroova uloga u zasnivanju nove estetike na proveri je u *Raspravi o Lepom*.

## 4. Od *opažanja odnosa* do *lepog*

Didro polazi od čovekovih urođenih sposobnosti – *da oseća* i *da misli*. Prvi korak sposobnosti mišljenja jeste da ispita *percepcije*, da ih objedini, uporedi, kombinuje i utvrdi im međusobne odnose prikladnosti i neprikladnosti. Tom operacijom mišljenja stvaraju se pojmovi *reda* (*ordre*), *raspoređenosti* (*arrangement*), *simetrije* (*symétrie*), *mehanizma* (*mécanisme*), *srazmere* (*proportion*) i *jedinstva* (*unité*). „Ovi su pojmovi osnovani na iskustvu kao i svi drugi; i oni su nam došli posredstvom čula" – kaže Didro (Didro 1962: 25; Diderot 2000: 98).[52]

---

[52] Žak Šuje ovim povodom navodi Didroovu neiskazanu *senzualističku* referencu koju je on preuzeo od Kondijaka (Condillac, *Essai sur l'origine des connaissances humaines*, Paris 1746),

*Refleksija* kao operacija čovekovog duha stvara *apstrakcije* – prethodno nabrojane veštačke pojmove koji postoje u duhu, a osnova im je u iskustvu. Verbalizacija „apstrakcija našeg duha“ (« abstractions de notre esprit ») samo je zvukovno i prostorno markiranje, ugovorena semiotika, jer: „i kad bi na zemlji živeo narod čiji jezik ne bi imao imena za njih, oni u duhovima ne bi manje postojali“ (1962: 25; 2000: 98). Nabrojane Didroove *apstrakcije*, ili *pojmovi*, imaju nepobitnu objektivnu zasnovanost, „a pošto ti pojmovi ne potiču ni iz koga drugog izvora do onoga iz koga i pojmovi postojanja, broja, dužine, širine, dubine, i bezbroj drugih, koji nisu osporavani, onda“ – predlaže Didro – „u definiciji *lepoga*, kako se meni čini, možemo upotrebiti prvo nabrojane pojmove“ (1962: 25; 2000: 99).

Među osobinama koje su opšte za objekte ili kako to Didro naziva – za *bića* (*êtres*), koju izabrati za stvar koja se označava terminom *lepo*? Jer, *lepim* se imenuje predmet koji poseduje *osobinu* (*qualité*) koja ga čini *lepim*. Na retorsko pitanje kojem Didro pribegava radi razložne postupnosti u elaboraciji koju izvodi, nadovezuje se, kako autor veruje, valjani argument: to je osobina kojom lepota počinje, kojom se povećava, beskrajno varira i nestaje – a jedino pojam *odnosa* (*rapports*) stvara takav efekat.

Termin *odnosi* predstavlja centar Didroove *mreže*, tj. estetike, i iz tog centra se račvaju na sve strane *niti*, tj. misli, koje se trzaju na vibracije centra koji je potaknut *opažanjem odnosa*. Tako teorija *opažanje odnosa* predstavlja ugaoni kamen filosofskog pitanja poimanja *lepog* na kojem se gradi zdanje moderne estetike. Ali, još uvek smo u odajama Didroovih verbalizovanih razmišljanja i najpre razmatramo njegovu definiciju, a ona glasi: „Ja, dakle, *lepim* izvan mene nazivam sve što u sebi sadrži nešto čime u mom poimanju može da izazove predstavu odnosa; a *lepim* u odnosu na mene, sve što izaziva [tu] [53] predstavu.“ (Didro 1962: 27)[54]

Iz onog *sve* Didro izuzima osobine koje se odnose na čulo ukusa i mirisa; iako te osobine izazivaju u nama predstave odnosa, one se ne imenuju *lepim*, već drugačije: ne kaže se „lepo jelo, lep miris“, već „izvrsno jelo, prijatan miris“. Kad kažemo *lepa ruža* onda mi u ruži cenimo osobine drugačije od onih koje se odnose na čula ukusa i mirisa. Iz Didroove

---

a koju sledi i u *Pismu o gluvim i nemim*: nema „urođenih ideja“, već samo „konceptualne praznine“ (sposobnosti da se oseća i misli) koja se puni percepcijom iz spoljneg sveta. Zapravo je i Kondijak preuzeo Lokov koncept (John Locke, *An Essay Concerning Human Understanding*, London 1690), prema kojem je „čulni sadržaj definisan kao jedini izvor saznanja“. (Chouillet 1973: 295)

[53] Demonstrativ *cette* izostao je u prevodu Radmile Miljanić.

[54] « J’appelle donc *beau* hors de moi, tout ce qui contient en soi de quoi réveiller dans mon entendement l’idée de rapports ; et *beau* par rapport à moi, tout ce qui réveille cette idée. » (Diderot 2000: 99)

definicije proizlazi da je *lepo* osobina koja postoji u objektu nezavisno od subjekta, što on potvrđuje u dodatnoj definiciji:

> Kada kažem, *sve što u sebi sadrži nešto čime u mom poimanju može da izazove predstavu odnosa*, *ili sve što izaziva tu predstavu*, to znači da treba dobro razlikovati oblike koje predmeti imaju od pojma koji ja o njima imam. Moje poimanje ne dodaje stvarima ništa, i ništa im ne oduzima.“ (Didro 1962: 27–28)[55]

Didro je eksplicitniji na primeru: bilo da postoje ili ne postoje ljudi, fasada Luvra će jednako biti lepa. Ali, nije ona za sve ljude lepa, neki bi je možda našli ružnom, iz čega proizlazi da ne postoji *apsolutno lepo*, već da postoje dve vrste *lepog* u odnosu na nas: „jedno stvarno lepo“ (« un beau réel »), a to je osobina koja postoji u predmetu, i „jedno zapaženo lepo“ (« un beau aperçu »), tj. kad je registrovano. Prema tome, veli Didro (1962: 28): „Kada kažem *sve što u nama budi predstavu odnosa*, time ne mislim da treba da procenimo vrstu odnosa koji vladaju u jednom biću da bismo ga nazvali *lepim*.“[56]

Didro objašnjava dalje kroz primere: ne treba da posmatrač u arhitekturi stručno analizuje srazmere određenih delova koji čine građevinu da bi je nazvao *lepom* ili da slušalac u muzici analizuje učeno srazmeru tonova da bi neko muzičko delo nazvao *lepim*. Dovoljno je da on *opaža* da delovi arhitekture imaju *odnose* i da *oseća* da tonovi muzičkog komada imaju *odnose*, među sobom ili s drugim predmetima. Otuda onda: „Neodređenost tih odnosa, lakoća kojom ih osećamo i zadovoljstvo koje prati njihovu percepciju učinili su da mi *lepo* zamišljamo pre kao stvar osećanja nego kao stvar razuma.“ (1962: 28)[57]

Poniranje u Didroov tekst nameće neke nedoumice. Ako se *lepota* percipira bez stručne poduke i učene elaboracije, kako upućuje prethodni pasus, nije li time osporena objektivna zasnovanost pojma *lepog*, a potvrda njegove manifestacije prepuštena ćudljivoj subjektivnosti? Međutim, od *percepcije čulima* proces vodi ka *refleksiji* kroz stvaranje *pojmova*, tako da *osećanje* nalazi svoju potvrdu u *refleksiji*, tj. *refleksija* daje legitimet *osećanju* – to je moguće rešenje nedoumice, ako se vratimo na Didroovo uvodno

---

[55] « Quand je dis *tout ce qui contient en soi de quoi réveiller dans mon entendement l'idée de rapports*, ou *tout ce qui réveille cette idée*, c'est qu'il faut bien distinguer les formes qui sont dans les objets, et la notion que j'en ai. Mon entendement ne met rien dans les choses et n'en ôte rien. » (Diderot 2000: 99)

[56] « Quand je dis *tout ce qui réveille en nous l'idée de rapports*, je n'entends pas que, pour appeler un être *beau*, il faille apprécier quelle est la sorte de rapports qui y règne. » (Diderot 2000: 100)

[57] « C'est l'indétermination de ces rapports, la facilité de les saisir et le plaisir qui accompagne leur perception, qui ont fait imaginer que le *beau* était plutôt une affaire de sentiment que de raison. » (Diderot 1996: 100)

izlaganje o čovekovim urođenim sposobnostima, *osećanju* i *razmišljanju*: operacijom mišljenja stvaraju se *pojmovi* prikladnosti koji su *iskustveno* zasnovani posredstvom *čula*.

Ali, i *refleksija*, kao i *osećanje*, čovekova je *sposobnost*, što znači *subjektivna* je odlika. Zašto bi se uopšte *refleksija* povezivala s *objektivnošću*, kada je *predmet* ono što je izvan *subjekta*; i može li *subjekat* iz sebe da opaža ono *stvarno* u njegovoj suštastvenosti, ili samo *odnose* u *predmetu* koji odslikavaju položaj samog *subjekta* spram onog izvan njega? Nije li sumnja podržana ranije već iznetim Didroovim stavom da ne postoji *apsolutno lepo*, već da postoji samo *lepo u odnosu na nas*? Ali, šta uopšte znači podela *lepog u odnosu na nas* na *stvarno lepo* i *opaženo lepo*? Ako svojim poimanjem ništa ne dodajemo niti oduzimamo *predmetima*, nisu li njihove *osobine*, budući nezavisne od *subjekta*, time i *apsolutne*? Didro odgovara odrično. *Stvarno lepo*, smatra on, nije *apsolutno lepo*, to je *lepo* koje postoji nezavisno od čovekovog opažanja. Primer s fasadom Luvra ne razrešava teorijski problem, jer Didro kaže da ona nije neminovno percipirana kao *lepa* od svih ljudi. Na kraju, opet je *subjekat* taj koji odlučuje o *lepom*.

Žak Šuje nastoji da unese više jasnoće i pomogne Didrou svojim tumačenjem njegove elaboracije (Chouillet 1973: 302): s jedne strane, *stvarno lepo* je van nas i anteriorno je u odnosu na *percepciju*; s druge strane, *odnosi* ne mogu biti zapaženi kao *lepi* od drugih duhova osim naših; zato, iako *stvarni*, oni su *lepi* samo u odnosu na nas i zavise od ljudskog razumevanja. *Lepo* je nezavisno od individua, ali nije nezavisno od vrste; ono se odnosi na mentalne i biološke strukture koje definišu čoveka – didroovski zaključuje Šuje.

Međutim, nejasnoće rastu kako Didro terminološki širi teoriju. *Opaženo lepo* varira od perceptivnih moći i zavisi od konteksta u kom je *subjekat*, te Didro uvodi i pojam *relativno lepog*. Iz jednog predmeta izvodimo odliku *relativnog lepog* i *stvarno lepog*. *Stvarno lepo* je ono gde postoji pravi odnos među delovima jednog predmeta. *Relativno lepo* je kad predmetu pridajemo osobinu *lepog* u poređenju s drugim u vrsti, tj. kada taj predmet među drugima – „u meni izaziva najviše predstava o odnosima, i to o izvesnim odnosima" (DIdro 1962: 29; Diderot 2000: 101). Jer neki *odnosi*, smatra Didro, doprinose *lepoti* više nego drugi. Jedna lala može biti lepa ili ružna među lalama, zatim među cvećem i među tvorevinama prirode. Otuda, postoji više vrsta *relativno lepog*.[58] Didro upozorava čitaoca da neće

[58] Žak Šuje smatra da od trenutka kada se uvede *misleći subjekat* (*sujet pensant*) u *procenjivanju odnosa* (*estimation du rapport*) moramo priznati da *odnos* koji odlučuje o lepoti ili ne-lepoti stvari nije između jednog objektivnog elementa i drugog objektivnog elementa, već između sume tih elemenata i subjekta koji ih opaža, te da u tom smislu načelo relativnosti isključuje načelo objektivnosti, ma koliko Didro nastojao da istovremeno održi oba ta načela. (Chouillet 1973: 303)

širiti raspravu, te da mu prepušta posledice iznetih stavova i njihovu primenu:

> Ali, bilo da primere uzme iz prirode ili se posluži onima iz slikarstva, morala, arhitekture, muzike, možemo ga uveriti da će uvek utvrditi da naziv *stvarno lepog* dajemo svemu što u sebi sadržava nešto što može da izazove predstavu odnosa; a naziv *relativno lepo* svemu što izaziva prikladne odnose sa stvarima sa kojima ih treba upoređivati. (1962: 31) [59]

## 5. Od *lepog* ka *uzvišenom*

Kako može varirati umetnička recepcija promenom konteksta Didro pokazuje, u *Raspravi o lepom*, na primeru jednog stiha, zapravo dela stiha, iz Kornejevog *Horacija* (*Horace*, 1637, v. 1021): „Da umre“ (« Qu'il mourût »). Taj stih ne bi našao ni lepim ni ružnim onaj koji ne zna ništa o Korneju i ne poznaje njegov komad iz kog je citat. Ako upitanom da se izjasni o stihu ponudimo kontekst, on će, kad sazna da je replika „da umre“ odgovor čoveka kojeg su upitali šta je trebalo da učini neki drugi čovek koji se našao u borbi, početi da uviđa kod junaka neku vrstu hrabrosti koja podučava da nije uvek bolje živeti nego umreti. To „da umre“ postaje sve *lepše* što se više objašnjavaju odnosi koji postoje: replika potiče od starca koji je Rimljanin, i ona je odgovor koji on daje svojoj kćeri na pitanje šta je drugo trebalo da učini njen brat, a njegov sin, osim da pobegne, što je on i učinio, pošto su njegova dva brata već stradala u borbi, i on se time našao naspram trojice protivnika koje nije mogao sam savladati. Štaviše, zaključuje Didro, replika na kraju postaje *uzvišena* (*sublime*).[60]

Iako je *uzvišeno* tema, danas čuvenog, filosofskog ogleda napisanog pre dve hiljade od strane nama nepoznatog autora, a vekovima pogrešno pripisivanog Dioniziju Longinu, čini se kao da je ono, *uzvišeno*, dugo bilo na margini u istoriji filosofije umetnosti, kao i sam pomenuti ogled, sve

---

[59] « Mais nous pouvons lui assurer que, soit qu'il prenne ses exemples dans la nature, ou qu'il les emprunte de la peinture, de la morale, de l'architecture, de la musique, il trouvera toujours qu'il donne le nom de *beau réel* à tout ce qui contient en soi de quoi réveiller l'idée de rapports ; et le nom de beau relatif, à tout ce qui réveille des rapports convenables avec les choses auxquelles il en faut faire la comparaison. » (Diderot 2000: 102)

[60] Didro još dodaje da ako se promene okolnosti i iz francuskog pozorišta pređemo na italijansku scenu, te umesto Horacija i otadžbinskog rata između antičkih gradova Rima i Albe imamo molijerovskog Skapena koji je s gospodarem bio napadnut na drumu, te pobegao i ostavio gospodara koji je jedva i sam umakao, zbog čega ga je Skapen pred drugima nazvao *kukavicom*, a na pitanje prisutnih šta je onda trebalo da učini gospodar, sluga odgovorio „da umre“, ta ista replika tako postaje *burleskna*.

do druge polovine 17. veka, kada je francuski klasicista Boalo preveo spis *O uzvišenom* (1672), i tako mu udahnuo novi život, a kritičkim komentarom, koji mu je pridružio, vratio *uzvišeno* u registar poetičkih pojmova.[61]

Međutim, tek je u epohi prosvećenosti, u drugoj polovini 18. veka, *uzvišeno* dobilo privilegovani položaj u filosofiji umetnosti, najpre u Berkovom *Filosofskom istraživanju o poreklu naših ideja o uzvišenom i lepom* (*A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*, 1757), a na kraju veka u Kantovoj *Kritici moći suđenja* (*Kritik der Urteilskraft*, 1790); tj. *uzvišeno* nije više shvatano kao „pratilac lepog" (« acolyte du beau ») – kako to u opsežnoj studiji (*Fiat lux. Une philosophie du sublime*, 1993) zaključuje Baldin Sen-Žiron (SaiNt-giroNS 1993: 524) – već je ono sagledano kao kategorija za sebe. Teoretičarka zaključuje još da je „s uzvišenim estetika postala filosofija" (1993: 34), a što se odigralo u 18. veku.

U enciklopedijskom članku o *lepom*, koji prethodi pet godina Berkovom ogledu, Didro je, objašnjavajući razne stupnjeve *lepog*, na primeru stiha iz Kornejevog *Horacija* (čin III, scena 6, stih 1021), upotrebio pojam *uzvišeno* kao svojevrsni apsolutni superlativ za *lepo*. Za istim primerom posegao je kasnije i Žokur u enciklopedijskom članku „Uzvišeno" ("Sublime", 1765). Nesrećni otac Horacije, kojem su u borbi poginula dva sina i tako se treći sin našao pred nadmoćnijim neprijateljem, nije poželeo da preostali sin pobegne iz borbe, već da ostane i umre boreći se. Time što bi ostao na bojištu sin bi se uzdigao iznad sudbine i dosegao *vrlinu*; time što bi opravdao takav sinovljev postupak, otac bi se uzdigao iznad roditeljske tragične situacije. Ovim primerom iz francuske klasične tragedije Žokur ilustruje definiciju *uzvišenog* kao: „sveg onog što nas uzdiže iznad onog što smo bili, i što čini da istovremeno osećamo kako se uzdižemo".[62]

To što nas uzdiže u sebi objedinjuje *ushićenje* i *užas*, kao udružene odlike *uzvišenog* koje se međusobno podupiru. „Delightfull horror" – jeste oksimoron kojim se opisuje Berkovo (Edmund Burke) poimanje *uzvišenog* u *Filosofskom istraživanju o poreklu naših predstava o uzvišenog i lepom* (*A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*, 1757), a čiji su sastavni elementi *zaprepašćenje* (*astonishment*), *divljenje* (*admiration*), *čuđenje* (*wonder*) i *poštovanje* (*respect*):

[61] *Rečnik Francuske akademije*, u svom prvom izdanju (1694), objašnjava da pridev *uzvišeno* znači *velik /značajan* (*haut*), *uzdignut* (*relevé*) i da se on koristi samo u sferi moralnosti i duhovnosti. Tek u četvrtom izdanju (1762) *Rečnik* posebno objašnjava imeničku upotrebu *uzvišenost* za sve što je veliko u vezi s osećanjima, vrlinom i stilom: «Il se met aussi substantivement; & alors il se dit de ce qu'il y a de grand & d'excellent dans les sentiments, dans les actions vertueuses, dans le style». *Dictionnaires d'autrefois* (1694). The ARTL Project, University of Chicago.

[62] «Le sublime en général, dirai-je en deux mots, est tout ce qui nous élève au-dessus de ce que nous étions, & qui nous fait sentir en même temps cette élévation.» (Jaucourt 1765).

> Sve što je na bilo koji način pogodno da izazove predstave bola i opasnosti, sve što je, da tako kažemo, na bilo koji način užasno, ili donosi saznanje o stravičnim stvarima, ili deluje na način koji je podudaran s užasom, jeste izvor uzvišenog; tako da je ono proizvod najsnažnijeg osećanja koje duh može da iskusi.[63]

I dok je *lepo* u vezi sa simetrijom i skladom i počiva na *zadovoljstvu* (*pleasure*), *uzvišeno* označava narušavanje spoljne simetrije, napuštanje ustaljenog sklada i počiva na patnji kao dubokoj i preobražavajućoj čulno-refleksivnoj spoznaji. *Uzvišeno* je, što i sama reč označava etimološki, ono što je u fizičkom i moralnom smislu visoko, veliko, uzdignuto; prema tome, *uzvišeno* je ono što je veliko po značaju, visoko po vrednosti, uzneto do vrline, veličanstveno kao junaštvo, apsolutna vrednost koja odudara od uobičajeno *lepog* i *dobrog*.[64] U tom smislu, *uzvišeno* se vezuje za *moralno*, dok je *lepo* potpuno *bezinteresno*, svedeno na estetsku meru, bez primesa moralnog ili moralizatorskog.

Uzvišeno je u vezi s istinom, sa spoznajom, s iskrenošću, s prirodnim stanjem, tj. s *naivnim*, zato Didro sinonimno koristi pojmove *uzvišeno* i *naivno*, na šta ćemo se osvrnuti detaljnije u poglavlju IV – Genije. Što se tiče moralnog aspekta estetičke odrednice *uzvišeno*, on se u didroovskom pojmovniku pojavljuje kao *moralno slikarstvo* i kao pozorišna didaktička filosofema, u smislu ugrožene vrline koja dostojanstveno opstaje uprkos nevoljama, zbog čega se, onda, *uzvišeno* kod Didroa poistovećuje s *dirljivim* (*touchant*). Međutim, Didroovo pozorište pati od moralisanja, te je lišeno ne samo *uzvišenog*, nego i estetskog, a *dirljivo* u Didroovim komadima nije ništa drugo do sladunjava osećajnost i licemerna krepost, a što je predmet analize u u ovoj knjizi u poglavlju VIII – Etika poezije.

Didro nije napisao ogled o *uzvišenom*, nije mu posvetio zasebno poglavlje u nekom teorijskom spisu, ali je često posezao za pridevom *uzvi-*

---

[63] "Whatever is fitted in any sort to excite the ideas of pain and danger, that is to say, whatever is in any sort terrible, or is conversant about terrible objects, or operates in a manner analogous to terror, is a source of the sublime; that is, it is productive of the strongest emotion which the mind is capable of feeling." (Burke 1757: 13–14)

[64] A kako se *uzvišeno* sagledava i kao moralna kategorija, u smislu požrtvovanja, junaštva i dužnosti, ono je i u vezi s ljudskom taštinom, s prekomernim samoljubljem, tj. u vezi s ljubavlju prema svome ja, što nas opet navodi da *uzvišeno* sagledamo kao još jedan oksimoron, tj. kao veličanstvenu taštinu, budući da veličanstveno ide pod ruku sa samoljubljem. Na to ukazuje i Žokur u enciklopedijskom članku „Uzvišeno" (« Sublime », 1765): iako saosećamo sa situacijom u kojoj se nalazi Kornejev Horacije, mi smo izvan nje, na bezbednom odstojanju od same tragike, zato možemo da doživimo Berkov *delightfull horror*. Nas same horacijevska hrabrost bi mogla da preplavi samo iz oholosti, zaključuje Žokur: „Priznajmo, dakle, da za utiske koje na nas ostavlja uzvišeno o kojem smo upravo govorili dugujemo delom našoj oholosti, koja je često vrlo glupa i vrlo smešna." («Avouons donc que les impressions que font sur nous le sublime dont nous venons de parler, nous les devons en partie a notre orgueil, qui souvent est fort sot & fort ridicule.» – Jaucourt 1765)

*šeno* kao poetičkom odrednicom kojom se visoko vrednuje jedan umetnički postupak i kao estetičkim pojmom kojim se izražava najviši stepen estetskog utiska koji je proizveden u umetničkoj recepciji. U ovoj studiji se, međutim, kao opšte estetičko vrednosno stanovište zastupa pseudolonginovsko *uzvišeno*, kao „odjek velikoga duha" (Anonim 1969: 313), a velikim ga čine dubokoumna poetska misao i nadahnuto snažno osećanje i tu izvanrednu misao i zapanjujuće osećanje genijalni pojedinac virtuo- zno odašilje kao verbalizovane slikovne predstave izazivajući kod recipi- jenata neprolazno ushićenje.[65]

U okviru ovog tematskog poglavlja, posvećenog Didroovom poimanju *lepog*, dovoljno je istaći da je *uzvišeno* jedno produbljenije *lepo*, oplemenjeno *lepo*, apsolutni superlativ *lepog*, ali, ipak, samo u meri koja ne podrazumeva istosmernu gradaciju, jer, ne samo da *uzvišeno* nadilazi *lepo*, nego mu se i suprotstavlja kao čudesni nesklad spram sjajnog sklada, kao veličanstvena asimetrija spram besprekorne simetrije, kao neobuzdana prekomernost spram otmene mere.[66] Može li se definicijski precizno obuhvatiti sva neuhvatljivost i neobuzdanost sveg onog što predstavlja *uzvišeno*?[67] Tim povodom je u članku *Problematika Uzvišenog* (1995) Filip Laku-Labart (Lacoue-Labarthe) zaključio da Gistav Flober u nedovršenoj knjizi *Buvar i Pekiše* (*Bouvard et Pécuchet*, 1881) sažima u nekoliko reči čitavu teoriju o *uzvišenom*, a ona se svodi na sledeće: 1. *uzvišeno* je osećanje koje se rađa iz veličanstvene predstave prirode ili čovekove moralne snage, 2. *uzvišeno* je superlativ *lepog*, 3. da bi se razlikovali *uzvišeno* i *lepo* potrebno je posedovati neobjašnjivu zagonetnu sposobnost *onog-ne-znam-šta*, tj. *ukus*. Saslušajmo diskusiju između Buvara i Pekišea:

---

[65] Čini se da je u istoriji poetike bilo dominantno kritičko tumačenje koje *Esej o Uzvišenom* svodi na ogled iz retorike, na običnu poduku iz stilistike i od takvog čitanja je Pseudo-Longina branio i njegov prvi moderni prevodilac Nikola Boalo u predgovoru svog izdanja starogrčkog spisa (1672): „Treba, dakle, znati da pod *uzvišenim* Longin ne podrazumeva ono što besednici nazivaju uzvišenim stilom: već ono izvanredno i ono zadivljujuće što pogađa u govoru i što čini da jedno delo uzdiže, očarava, uznosi. Uzvišeni stil zahteva uvek velike reči; ali Uzvišeno se može naći u jednoj jedinoj misli, u jednoj figuri, u jednom obrtu reči. Nešto može biti u uzvišenom stilu, a da ipak ne bude Uzvišeno, tj. da ne sadrži ništa izvanredno ni iznenađujuće." ( « Il faut donc savoir que par Sublime, Longin n'entend pas ce que les orateurs appellent style sublime : mais cet extraordinaire et ce merveilleux qui frappe dans le discours, et qui fait qu'un ouvrage enlève, ravit, transporte. Le style sublime veut toujours de grands mots ; mais le Sublime se peut trouver dans une seule pensée, dans une seule figure, dans un seul tour de paroles. Une chose peut être dans le style sublime, et n'être pourtant pas Sublime, c'est-à-dire d'avoir rien d'extraordinaire ni de surprenant. » – Boileau 1995: 70).

[66] Dominik Pejraš-Lebornj zaključuje da je Didro u *Raspravi o Lepom* predstavio *uzvišeno* kao jednu vrstu *lepog*. (Peyrache-Leborgne 1992: 13)

[67] Prisetimo se toga da Kant, u *Kritici moći suđenja*, kaže kako „uzvišeno jeste ono sa kojim u poređenju sve ostalo jeste malo". (Kant 1975: 137)

Pristupiše pitanju uzvišenog.

Izvesni predmeti su sami po sebi uzvišeni, buka potoka, duboka tmina, drvo srušeno olujom. Karakter je lep kada trijumfuje, a uzvišen kada se bori.

– Razumem – reče Buvar, – Lepo je Lepo, a Uzvišeno je ono što je veoma lepo. Kako ih razlikovati?

– Pomoću takta – odgovori Pekiše.

– A takt, odakle on dolazi?

– Od ukusa!

– Šta je ukus?

Definišu ga kao posebno raspoznavanje, brz sud, preimućstvo da se razlikuju izvesni odnosi.

– Najzad, ukus je ukus, ali sve to ne kaže kako da se stekne. (Flober 1964: 134)[68]

## 6. Kontesttualni vidovi *lepog*

Koristeći logičku shemu Didroove *Rasprave o Lepom*, Žak Šuje zaključuje (1973: 455) da ono što se dopada, prema Didrou, nije percepcija izolovanog predmeta, već *percepcija odnosa*; u kontekstu Didroove dramaturgije, to znači sledeće: vrlina po sebi nije dovoljan pokretač dramske radnje, već je potrebno da ona bude u odnosu s nesrećom koja osujećuje junaka, te se iz toga rađa lepota. Jasno je, iz prethodnog razmatranja u odeljku 5 (Od *lepog* ka *uzvišenom*), da je takva lepota, koja udružuje vrlinu i nesreću, u stvari *uzvišeno* kako ga percipiraju i definišu engleski preromantizam, filosofski oličen u Berku i francuski preromantizam, oličen u Didrou, a što je predmet razmatranja u poglavlju IV – Genije.

I dok je, s jedne strane, *uzvišeno* nekakvo apsolutno *lepo* ili, ukoliko se insistira na suprotnostima dva pojma, nešto neodređeno moćno koje nadilazi *lepo*, s druge strane, *lepo* varira naspram *opaženih odnosa* – kako je

---

[68] « Ils abordèrent la question du sublime.

Certains objets, sont d'eux-mêmes sublimes, le fracas d'un torrent, des ténèbres profondes, un arbre battu par la tempête. Un caractère est beau quand il triomphe, et sublime quand il lutte.

– Je comprends dit Bouvard le Beau est le Beau, et le Sublime le très Beau.

– Comment les distinguer ?

– Au moyen du tact, répondit Pécuchet.

– Et le tact, d'où vient-il ?

– Du goût !

– Qu'est-ce que le goût ? On le définit un discernement spécial, un jugement rapide, l'avantage de distinguer certains rapports.

– Enfin le goût c'est le goût, – et tout cela ne dit pas la manière d'en avoir. » (Flaubert 1881: 114)

to definicijski već zaključio Didro u *Raspravi o Lepom*, a što onda objektivnu zasnovanost *lepog* relativizuje, u smislu da je uslovljava kontekstom. Didro veli da „*lepota* počinje, uvećava se, menja se, opada i nestaje sa odnosima" (1962: 32; 2000: 103). Iz Didroove definicijske nejasnoće, Žak Šuje čita da se kod *stvarno lepog* međusobno porede delovi istog objekta, a da se sami objekti međusobno porede kod *relativno lepog*. U „novoj definiciji", kako to naziva Šuje noseći se s posledicama iznetih stavova, onako kako to za svog čitaoca priželjkuje Didro: *stvarno lepo* nije ništa drugo do „primena teorije o odnosima na suženi nivo" (Chouillet 1973: 305): *stvarno lepo* je postalo neka varijanta *relativno lepog* primenjenog na izolovane objekte. Naposletku, kako zaključuje Žak Šuje, kod Didroa se razlikuju samo „lepo opaženo poimanjem" (« un beau aperçu par l'entendement ») i „lepo opaženo osećanjem" (« un beau aperçu par le sentiment »).[69]

Terminološke ekstenzije, jednako kod Šujea kao i kod Didroa, pre su znaci koji čitaoca navode na slepu ulicu u misaonom procesu, nego što ga izvode na raskrsnicu susreta jasnih i usklađenih definicija. Da Didro očito sledi senzualistički koncept u estetici, koja nije ništa drugo do fiziologija umetnosti (fiziološko funkcionisanje čoveka je objektivna datost, a fiziološka reakcija čoveka na spoljni svet je subjektivna, jer je uslovljena kontekstom), čita se i u prvim spisima: u *Filosofskim mislima* (*Pensées philosophiques*, 1745) i u *Šetnji skeptika* (*La Promenade du sceptique*, 1747). U tim spisima Žak Šuje nazire Didroovu još uvek *stidljivu* pomisao da „tajna lepote jeste u umetnikovom pogledu, a ne u oponašanoj stvari" (1973: 72). Možda se kao primeren zaključak za Didroovo poimanje *lepog* može uzeti jedna Šujeova premisa na početku njegove studije, u kojoj autor veli da „ako se lepota nalazi ne u objektu samom već u odnosu objekta sa subjektom, onda vizija i interpretacija čine jedno; objekti postaju znaci koje treba dešifrovati" (1973: 73).

Dve decenije pre francuskog didrologa, američki teoretičar Lester Kroker proučava Didroovu strategiju na poprištu sukoba subjektivizma i objektivizma. S jedne strane, Didro negira lepotu kao apsolutnu kategoriju nezavisnu od percepcije, a s druge strane, on nastoji da ustanovi objektivnost lepote tvrdeći da *osobine* objekata, uključene u *odnose*, imaju objektivno postojanje. Lepota je onda *subjektivna* – zaključuje Kroker (Crocker 1952: 59) – u tome što je ona „događaj duha" ("an event in the mind"); *objektivna* je u smislu da je „zasnovana na odnosima nezavisnih od duha" ("based on relations independent of the mind"); i *relativna* je po tome što se poimanje tih

[69] Šuje nalazi pomenutu dinstinkciju i u *Načelima akustike* (*Principes d'acoustique*, 1748) u kojima Didro kaže da se *iskustveno* opažaju najsavršeniji *akordi* (accords) sačinjeni od tonova koji međusobno imaju najprostije *odnose* (*rapports*) i da ti odnosi mogu da utiču na našu dušu na dva načina – *osećanjem* i *percepcijom*, pri čemu se *percepcija* ovde shvata kao „jasno i precizno poimanje" nasuprot „neodređenom i maglovitom osećanju" (Chouillet 1973: 303).

odnosa razlikuje individualno. Kada se Krokerova definicijska terminologija prenese na filosofsku logiku, onda to znači da, s jedne strane, Didro želi da ustanovi „lepotu kao nešto *stvarno*, nezavisno od individualnog iskustva ili prosuđivanja“ (“something ’real’, independent of the individual’s arbitrary experience or judgment“), a s druge strane, da on ne želi da *lepotu* učini „*stvarno* stvarnom“ (“*really* real“) dok se ona ne manifestuje kao „funkcija čovekove percepcije“ (1952: 59).[70] Kroker zaključuje:

> Didro nastoji da nađe kompromisno rešenje u stanovištu koje se danas naziva „izmenjenom subjektivističkom teorijom o lepom. Ona definiše lepotu kao organski odnos u kojem izvesne objektivne i odredive osobine nečim izazivaju izvesno emotivno uzbuđenje i duhovnu ravnotežu; ali da bi postojala lepota iziskuje se da se ustanovi odnos duh – objekat.[71]

Ono što Didro želi reći – nastoji Kroker da shvati – jeste da *lepi predmeti* postoje nezavisno od duha, ali ne i njihova lepota, što je već *vredosni sud*.[72] Međutim, Didro nije svesno išao na to da razvije tzv. *izmenjeni subjektivizam*, a razlog tome, prema Krokeru, verovatno jeste to što Filosof „fragmentarno razmišlja“ i ima „ograničene sposobnosti da se izbori s visokom apstraktnom mišlju“ (1952: 67), za šta američki didrolog očigledan primer ne vidi samo u *Raspravi o Lepom*, već i u Didroovim drugim spisima.[73]

Andreovo teorijsko nasleđe (Yves André, *Essai sur le beau*, 1741) pokazuje se kod Didroa u preuzetom *žanrovskom* razvrstavanju lepog. *Odnosi* postoje u prirodi, u životu, u umetnosti, te u zavisnosti od sfere u kojoj se percipiraju odnosi, *lepo* dobija različite oznake:

[70] Dejvid Fant smatra da ako se pođe od stava da *odnosi* (*relationships*) postoje jedino u prisustvu *duha* (mind), onda je besmisleno tvrditi da *osobine* (*qualities*) postoje van duha, jer *osobine* stupaju u odnose koje duh percipira (Funt 1968: 92). Isto tako, Didrou se može prigovoriti ono što on zamera engleskim senzualistima, a to je da se *lepo* određuje kao *percepciju duha*.

[71] “The compromise Diderot is struggling toward is the position known today as the modified subjectivist theory of beauty. It defines beauty as an organic relationship in which certain objective and definable properties in something provoke a certain emotional excitement and equilibrium in the mind; but beauty’s existence awaits the establishment of the mind-object relationship.“ (Crocker 1952: 61)

[72] Didro ne definiše lepotu u platonovskom smislu kao stvarnost nezavisnu od čoveka, već kao stvarnost koja objektivno postoji za čoveka, a ne zavisi od slučajnih odnosa između prirode i ljudskog uma. (Crocker 1952: 62)

[73] Kroker još zaključuje da Didroove nedoslednosti potiču iz činjenice da on nije bio sposoban da se izbavi u potpunosti od čisto objektivističke argumentacije francuskog neoklasičarskog gledišta i uprkos teoriji prema kojoj je „lepo slučaj duha“, a koja se kao eho javlja u njegovim razmatranjima, on nije hteo da *lepo* prepusti kapricu subjekta i ostavi ga bez objektivnog utemeljenja. (Crocker 1952: 66–67)

> Mi odnose posmatramo, bilo u naravima, i onda imamo *moralno lepo*; bilo u književnim radovima, i onda imamo *književno lepo*; ili ih posmatramo u kakvom muzičkom komadu, i onda imamo *muzičko lepo*; ili u tvorevinama prirode, i onda imamo *prirodno lepo*; ili u ljudskim mehaničkim tvorevinama, i onda imamo *veštačko lepo*; ili u prikazivanjima tvorevina umetnosti ili prirode, i onda imamo *imitativno lepo*. U bilo kom predmetu i u bilo kom vidu da posmatrate odnose u jednom istom predmetu, lepo će dobiti različne nazive. (Didro 1962: 29)[74]

„Ali šta vi – upitaće me – podrazumevate pod odnosom?“ – nanovo Didro pribegava omiljenoj narativnoj igri fiktivnog dijaloga s čitaocem i nastavlja (Didro 1962: 33; Diderot 2000: 103) – da *odnos* (*rapport*) uopšte je- ste „jedna operacija poimanja“ (« une opération de l'entendement ») koje posmatra bilo neko *biće* (*être*), bilo neko *svojstvo* (*qualité*), ukoliko to biće ili to svojstvo pretpostavlja postojanje nekog drugog bića ili nekog dru- gog svojstva. Didro primerom poktrepljuje svoju teoriju: u iskazu „Pjer je dobar otac“ posmatramo *svojstvo* koje pretpostavlja jedno drugo *svojstvo* – svojstvo sina. „Otuda izlazi da iako se odnos nalazi samo u našem po- imanju, on, što se tiče percepcije, nije manje osnovan na stvarima“ – na- novo nas Didro baca u nedoumicu po pitanju *objektivnog* i(li) *subjektivnog* zasnivanja pojma *lepog* i dalje terminološki širi elaboraciju, podelivši od- nose na *stvarne* i *zapažene*, dodajući da postoji i jedna treća vrsta odnosa: „to su *intelektualni* ili *fiktivni* odnosi; oni odnosi koje, izgleda, ljudsko po- imanje stavlja u stvari“ (1962: 33; 2000: 104). Didro ponovo potkrepljuje svoju teorijsku apstrakciju konkretnom pojedinačnom slikom: vajar kad baci pogled na blok mramora može u svojoj uobrazilji brže od dleta da otkrije neku figuru u njemu, figuru koja je fiktivna, ali koju bi mogao da materijalizuje u prostoru. Didro se potom vraća na filosofsku spekulaciju:

> Predstava koja je ili mišlju prenesena u sfere vazduha, ili uobraziljom izvučena iz najbezobličnijih tela, može biti *lepa* ili *ružna*, ali lepo ili ružno ne može biti idealno platno na koje smo tu predstavu preneli, ili bezoblično telo iz koga smo je izvukli. Kada, dakle, kažem da je jedno biće *lepo* po odnosima koje u njemu primećujemo, ja tada ne govorim o intelektualnim i fiktivnim odnosima koje naša uobrazilja na njega prenosi, već o stvarnim odnosima koji su u njemu i koje naše poimanje u njemu primećuje pomoću naših čula. (1962: 34)[75]

---

[74] « Ou l'on considère les rapports dans les mœurs, et l'on a le *beau moral* ; ou on considère dans les ouvrages de littérature, et l'on a le *beau littéraire* ; ou on les considère dans les pièces de musique, et l'on a le *beau musical* ; ou on les considère dans les ouvrage de la nature, et l'on a le *beau* naturel; ou on les considère dans les ouvrages mécaniques des hommes, et l'on a le *beau artificiel* ; ou on les considère dans les représentations des ouvrages de l'art ou de la nature, et l'on a le *beau d'imitation* : dans quelque objet, et sous quelque aspect que vous considériez les rapports dans une même objet, le *beau* prendra différents noms. » (Diderot 2000: 100)

[75] « L'image, ou transportée par la pensée dans les airs, ou extraite par imagination des corps les plus informes, peut être *belle* ou *laide*, mais non la toile idéale à laquelle on l'a

Nameće se zaključak da se fizikalno realizovani *odnosi* smatraju *odnosima*, tj. da su iskustvene percepcije, kao fiziološke reakcije, a ne *a priori* spekulativne, u vezi s *lepim*. *Pojmovi,* tj. *apstrakcije našeg duha* – jasan je bio Didro na početku svog izlaganja – izvedeni su na osnovu *iskustva* i do *lepog* se stiže od *osećanja* preko *misli*, a ne *a priori*. I kad je estetsko iskustvo fiziološki determinisano, da li je određenje *lepog* nešto što se proširuje na sva bića i sva vremena, na sve ljude i sva mesta ili je to lokalna, pojedinačna i trenutna istina? Didro smatra da je *lepo* univerzalno i večito, da je potrebno detetu samo tračak simetrije i imitacije da bi se ispunilo divljenjem i uživanjem, izgrađenom čoveku potrebni su radovi ogromnih razmera da bude zadivljen, a divljaku đinđuva od stakla ili narukvica od bakra. I ključ svega je uvek u – *percepciji odnosa*. „Postavite *lepotu* u okvir percepcija odnosa i imaćete povest ljudskih tekoviha od rođenja sveta do danas" – Didroov je zaključak na prethodni retorski obrt; a autorov ključni estetički odgovor na filosofsku problematiku *lepog* može biti u njegovom iskazu – „zapažanje odnosa je osnova *lepoga*" (« la perception des rapports est le fondement du *beau* ») i zapažanje odnosa je ono što je u svima jezicima bilo označeno bezbrojnim nazivima koji svi označavaju samo razne vrste *lepoga*" (1962: 37; 2000: 106).

U tom smislu i Dejvid Fant shvata da za Didroa umetničko stvaranje nije odražavanje objekta kao takvog, već simbolička transpozicija sistema odnosa iz stvarnosti. Priroda može da nadahne umetnika, ali nešto je drugo, a ne priroda, ono što nam umetnik predstavlja – veli Fant (Funt 1968: 89) i dodaje – da će pre biti da je „sistem odnosa prisutnih u umetničkom delu" ("the system of relations present in the work of art"), a ne predstavljeni predmeti, odgovoran za lepotu dela. Eksplicitniji je Fant u nastavku argumentacije: „Umetničko delo, onda, za Didroa, različito od predmeta predstavljenih u delu, sastoji se od tkanja odnosa i percepcija toga kao umetničkog dela, u čemu leži mogućnost da se ono shvati kao lepo, zavisi od percepcije tih odnosa."[76] Umetničko delo postaje, ne više kombinacija logički analizovanih odnosa, već „sistem funkcionalnih odnosa" ("a system of functional relations"), tj. „ono što bismo mogli nazvati kontekstom" (1968: 127).

attachée, ou le corps informe dont on l'a fait sortir. Quand je dis donc qu'un être est *beau* par les rapports qu'on y remarque, je ne parle point des rapports intellectuels ou fictifs que notre imagination y transporte, mais des rapports réels qui y sont, et que notre entendement y remarque par le secours de nos sens.» (Diderot 2000: 104)

[76] "The work of art, then, for Diderot, as distinguished from the objects represented in the work, consists of a tissue of relations and the perception of it as a work of art, that is the possibility of apprehending it as beautiful, is dependent upon the perception of these relationships." (Funt 1968: 91)

## 7. Geneza teorije o *percepciji odnosa*

Žak Šuje ocenjuje da je Didro pažljivo čitao Hačesona i Andrea, a da je površno pristupio Volfu i Kruzi. Zaključak očito proizlazi otuda što Didro prisvaja brojne Andreove stavove i rečenice i predstavlja ih kao verbalizaciju vlastitih razmišljanja i široke polemike sa stavovima engleskih senzualista, a ta polemika je zauzela četvrtinu Didroove *Rasprave o Lepom*. Ono na šta se Didro ne osvrće, a što Žak Šuje smatra značajnim (1973: 281), jeste da Kruza u *Raspravi o Lepom* (*Traité du Beau*, 1715) svojim poimanjem *lepog* dolazi do teorije o *odnosima* (*rapports*), a to znači tri i po decenije pre samog Didroa koji tu teoriju, očito kao svoju, izlaže u *Raspravi o Lepom*, spisu koji nosi istovetni naslov kao i Kruzin. Didroov preteča veli da „imamo, dakle, ideju Lepog, koja ne zavisi od osećanja samog i koju ne možemo ni pripisati u meri u kojoj bismo to hteli onom što nam se najviše dopada, niti je poreći onom što nam se najmanje dopada“.[77]

Kruza dalje objašnjava da je red (*ordre*), koji je neodvojiv od razuma, jedna od odlika *lepog*, a druga odlika je *srazmera* (*proportion*), te da je ideja *lepog* ista kod svih ljudi, tj. da ima racionalno uporište u – *opažanju odnosa*, jer „opaziti srazmeru“ (« apercevoir de la proportion ») znači „uporediti predmete“ (« comparer des objets »), zatim „otkriti između neke treće stvari i neke četvrte stvari isti odnos koji smo zapazili između prve i dru- ge, i tako redom“ (Crousaz 1715: 14).[78]

Bilo da je Didro pročitao površno Kruzu, kako tvrdi Šuje, ili ne, u Didroovoj elaboraciji u *Raspravi o Lepom* implicitno se prepoznaju stavovi proistekli iz istoimenog Kruzinog spisa, tri i po decenije starijeg od Didrovoog. I kada Didro, u prvom delu svoje rasprave, prigovara Kruzi (DIdro 1962: 6; Diderot 2000: 83) da je definiciju *lepog* izveo ne iz *prirode lepoga*, već jedino iz *utiska* koji dobijamo u njegovom prisustvu, opravda- no je uzvratiti prigovorom da je Didro to isto učinio u drugom delu svoje rasprave nastojeći da zasnuje vlastitu definiciju *lepog*. S druge strane, i Kruza je nastojao da očuva objektivnu zasnovanost osobine *lepog*, kao što je to i Didro hteo. U prethodno pomenutom Kruzinom stavu Žak Šuje (1973: 281) vidi suštinu doktrine o *prostim odnosima* (*rapports simples*), a ona je u sledećem: ideja *lepog* je istovetna i svojstvena za sve i ne zavisi od pojedinačnog *osećanja* i ona nije osećanje zadovoljstva.[79]

[77] « On a donc une idée du Beau, qui ne dépend point du sentiment seul, et que nous ne pouvons ni attacher dans le degré que nous voudrions à ce qui nous plaît le plus, ni refuser à ce qui nous plaît le moins. » (Crousaz 1715: 3) Preuzeto iz: Chouillet 1973: 281.

[78] Preuzeto iz: Chouillet 1973: 281.

[79] Doktrina o *prostim odnosima* u potpunosti je kartezijanska – veli Šuje (1973: 281) – i Dekart je prvi dao njeno određenje u *Kratkom pregledu muzike* (*Abrégé de la Musique,* 1650:). Vid.:

Pet godina pre Didroa, Kondijak (Condillac), u *Ogledu o poreklu ljudskih saznanja* (*Essai sur l'origine des connaissances humaines*, 1746), iznosi stav da ceo proces prijema ideja počiva na *zakonu veze* (*la loi de liaison*), što prema Šujeu odgovara didroovskom *opažanju odnosa* (*perceptions des rapports*). Jasan iskaz o *opažanju odnosa*, francuski didrolog Šuje nalazi i kod La Metrija (La Mettrie) u ogledu *Čovek-mašina* (*L'Homme-machine*, 1748) i to o *percepciji odnosa* u slikarstvu i muzici. Ali, Šuje (1973: 119) u uporednim analizama kod nekoliko autora koji su istraživali odnose između Didroa i La Metrija ne nalazi nikakvo uporište na osnovu kojeg bi se pouzdano zaključilo kome od njih dvojice izvorno pripada taj koncept.[80] Francuski didrolog radije vidi nit koja od Dekarta preko Kruze vodi do Didroa i to čak ne direktno na *Raspravu o Lepom*, već u spis koji joj prethodi – *Načela akustike* (*Principes d'Acoustiques*, 1748), koja kao da se književno zanemaruju zarad slave *Rasprave o Lepom* – lamentira Žak Šuje.[81]

*Načela akustike* čine deo istraživanja iz oblasti muzike i matematike koje je objavljeno pod naslovom *Sećanja na različite matematičke teme* (Mémoires sur différents sujets de mathématiques, 1748), iste godine kada i *Duh zakona* (*L'Esprit des lois*), u kojem Monteskje, kako to čita Dejvid Fant (1968: 147), koristi termin *odnos* u kvalitativnom određenju, da označi funkcionalne procese koji otkrivaju izvesne karakteristične tendencije, a koje nisu odraz parcijalnih individualnih osobina, po čemu je Monteskjeov kontekstualni pristup blizak onom što Didro nastoji da razvije u *Raspravi o Lepom*. Fantovo gledište nadovezuje se na razmatranje Hansa Melbjerga (1964: 54), koji podseća da su se u 18. veku često koristili matematički pojmovi, te da je i pojam *odnosa* (rapports) pozajmljen iz matematike i da je, od prvobitnog kvantitativnog značenja, dobio širi smisao kako bi označio „odnose kvalitativnog reda" (« rapports de caractère qualitatif ») između *čulnih predstava* (*sensations*).

Melbjerg nas još upućuje na enciklopedijski članak „Lajbnicizam" ("Leibnizianisme", 1759) u kojem je *percepcija* označena kao čulni proces koji prethodi *spekulaciji*. Na osnovu lajbnicovskog razlikovanja *percepcije* i *apercepcije* – percepcije kao *proste monade*, čulnog poimanja, *telesnog bića* i apercepcije kao *idealne monade*, refleksije, *intelektualnog bića* – Didro je u *Osnovama fiziologije* (*Éléments de physiologie*)[82] – zaključuje Melbjerg (1964:

René Descartes, *Compendium musicae*, 1650, 14.

[80] Šuje takođe nalazi (1973: 119) u spisu *Čovek-mašina* jedan odlomak o ulozi mašte, a koji ima neverovatne sličnosti s poglavljem *Snovi* u Didroovim *Indiskretnim draguljima*.

[81] I Lester Kroker (1952: 66) podseća na to da je Didro u *Načelima akustike* tvrdio da se *zadovoljstvo* (plaisir) sastoji u *opažanju odnosa*, što nas navodi na pomisao da je Didro u *Raspravi o Lepom* zamenio reč *zadovoljstvo* rečju *lepota*.

[82] *Osnove fiziologije* nisu objavljene za Didroova života. Kopija rukopisa u fondu Vandel nosi oznaku da je spis iz 1778. godine.

54) – *percepciju* smestio između *oseta* (*sensation*) i *misli*: „Percepcija se rađa iz senzacije, iz percepcije refleksija, meditacija i rasuđivanje." Ipak, kad se istrgnuta rečenica vrati u svoj kontekst, ona se čita drukčije, nego što to čini Melbjerg i onda je tu radije reč o ulančavanju svih saznajnih sposobnosti čoveka u otkrivanju mreže odnosa, nego o podeli na *senzitivnu dušu* i *razumsku dušu*, podeli koja je samo *stvar organizacije*, a ne suštinskog razlikovanja. Evo šta Didro kaže u *Osnovama fiziologije*:

> Sve misli rađaju se jedne iz drugih; to mi se čini očiglednim. Intelektualna mišljenja jednako su ulančana: percepcija se rađa iz senzacije. Iz percepcije se rađa refleksija, meditacija, rasuđivanje. Nema ničeg slobodnog ni u intelektualnim operacijama, ni u senzaciji, ni u percepiji ili prikazu odnosa među senzacijama, ni u refleksiji ili meditaciji ili jačem ili slabijem obaziranju na te odnose, niti u rasuđivanju ili odobravanju onog što se čini istinitim.[83]

Didro dalje upućuje čitaoca na treći deo svojih *Osnova fiziologije* gde jasno kaže da nijedna *senzacija* nije *prosta* ni *trenutna*, već da je to „snop iz kojeg potiču misao i rasuđivanje" (Diderot 1994: 1284). Međutim, zanimlji- vo je vratiti se na Melbjergova razmatranja zbog ishodišta na kom će se naći ovaj teoretičar. U Lajbnicovom intelektualističkom sistemu – kako to tuma- či danski didrolog – od *percepcije monade* do *apercepcije duha, proces osvešćenja* (*prise de la conscience*) ostaje intuitivan i otkriva postojanje identiteta:

> Time se objašnjava da se taj koncept može primeniti na muziku i Didro pozajmljuje od matematike njene formule kako bi objasnio jedinstvo senzacije. On nju ne razmatra odvojeno, već uvek kao pridodatu subjektu koji registruje senzacije, takav je osetni klavsen koji prima čulne impulse u slici iz *Dalamberovog sna*.[84]

Navod iz *Dalamberovog Sna*, kojim Melbjerg ilustruje zaključak, sledeći je:

> Mi smo instrumenti obdareni osetljivošću i pamćenjem. Naša čula su kao dirke po kojima udara priroda koja nas okružuje i koje često same po sebi udaraju; po mom mišljenju, to je sve što se dešava u klavesenu ustrojenom

[83] « Toutes les pensées naissent les unes des autres ; cela me semble évident. Les opinions intellectuelles sont également enchaînées : la perception naît de la sensation. De la perception la réflexion, la méditation, le jugement. Il n'y a rien de libre dans les opérations intellectuelles, ni dans la sensation, ni dans la perception ou la vue des rapports des sensations entre elles, ni dans la réflexion ou la méditation ou l'attention plus ou moins forte à ces rapports, ni dans le jugement ou l'acquiescement à ce qui paraît vrai. » (Diderot 1994: 1283)

[84] « Ceci explique que cette conception puisse s'appliquer à la musique et Diderot emprunte aux mathématiques leurs formules afin de rendre compte de l'ensemble de la sensation. Il ne considère pas celle-ci isolément mais toujours comme rattachée à un sujet enregistrant les sensations, tel un clavecin sensible recevant des impulsions sensorielles dans l'image du *Rêve de d'Alembert*. » (Mølbjerg 1964: 55)

kao vi i ja. Ima jedan utisak koji ima svoj uzrok unutar ili van instrumenta, i osećaj koji se rađa iz tog utiska, osećaj koji traje [...]. (Didro 1946: 353) [85]

Melbjerg izvodi zaključak (1964: 56) da Didroova teorija, usled svoje nepreciznosti, omogućuje dva različita tumačenja, kao što i sam Didro nastoji da izmiri lokovski *empirizam* i lajbnicovsku *opštu intuiciju* (*intuition universelle*). Međutim, dva ponuđena navoda, jedan iz *Osnova fiziologije* i drugi iz *Dalamberovog sna*, potvrđuju tezu o funkcionalnom *snopu odnosa* u čoveku i u njegovom odnosu s objektom, tj. o fizikalnom utemeljenju čovekovih *sposobnosti* (f*acultés*) i reakcija koje se svode na – *opažanje odnosa*.

Još jedna nezaobilazna referenca za teoriju *opažanje odnosa*, tj. *podstrek* toj teoriji – kako to imenuje francuski didrolog Šuje – jeste Levek de Puji (Levesque de Pouilly), jer je on pre Didroa – poziva se Šuje na Mozija – u *Teoriji o prijatnim osećanjima* (*Théorie des sentiments agréables,* 1747) pridružio *čulne opažaje* (*sensations*) idejama, tj. našao da se „vrhunsko zadovoljstvo sastoji u tome da se ustanove odnosi među stvarima" (Chouillet 1973: 73).[86] Zadovoljstvo koje uzrokuje umetnost, zadovoljstvo je duha, a ono se – objašnjava Levek de Puji (Pouilly 1747: 35) – sastoji u „opažanju odnosa koji postoje u umetničkom predmetu" (« perception des rapports existant dans l'objet artistique »).[87]

Ani Bek vidi značaj *Teorije o prijatnim osećanjima* u tvrđenju, kojim se i otvara rasprava u spisu, da je moguće da se zasnuje jedna „nauka o osećanima, jednako izvesna a važnija od ijedne druge prirodne nauke" (Becq 1994: 332). Francuska teoretičarka, u svom opsežnom razmatranju pojma *lepog* u francuskoj estetici 18. veka, koju određuje kao „pretkantovsku estetiku", konstatuje (1994: 605) da estetika ne uspeva da se oslobodi nostalgije za „*lepim* koje je imanentno stvarima", te da i sâm Didro, kao i većina njegovih savremenika, čak i kada tvrdi da *konstitutivne odlike* nekog objekta, kadre da probude osećanje *lepog*, mogu biti nazvane *lepim* samo u odnosu na subjekat koji ih percipira takvim, on i tada nastavlja da govori o *jednom stvarno lepom* nezavisnom od percepcije duha.[88] To me-

[85] « Nous sommes des instruments doués de sensibilité et de mémoires. Nos sens sont autant de touches qui sont pincées par la nature qui nous environne, et qui se pincent souvent elles mêmes ; et voici, à mon jugement, tout ce qui se passe dans un clavecin organisé comme vous et moi. Il y a une impression qui a sa cause au-dedans ou au dehors de l'instrument, une sensation qui naît de cette impression, une sensation qui dure [...]. » (Diderot 1994: 617)

[86] Robert Mauzi, *L'Idée du bonheur au dix-huitième siècle,* Paris 1960, 241.

[87] Ogled *Théorie des sentiments agréables* (1747) jeste dopunjena verzija prvobitnog spisa koji je autor (Levesque de Pouilly) objavio prvi put u formi pisma deceniju ranije u okviru zbirke *Razmišljanja o prijatnim osećanjima i o zadovoljstvu pridruženom vrlini* (*Réflexions sur les sentiments agréables et sur le plaisir attaché à la vertu,* 1736).

[88] Žak Šuje je, pre Ani Bek, napisao da Didroova *Rasprava o Lepom* pripada „pretkantovskom

đustanje između *racionalizma* i *senzualizma* u Didroovom slučaju se može odrediti i sledećim Krokerovim zaključkom:

> Njegov cilj je upravo da stigne do definicije lepote koje će biti ustanovljeno ne kao platonistička stvarnost, nezavisna od čoveka, već kao stvarnost koja postoji objektivno za čoveka, koja ne zavisi od kaprica nekog slučajnog odnosa između prirode i različitog ustrojstva ljudskih duhova.[89]

Ono što Didro nije definisao – prema Krokerovom tvrđenju – jeste priroda totalnog estetičkog iskustva, tj. efekat lepote, a to je već pitanje ukusa. To je tema poglavlja koje sledi. Što se tiče određenja pojma *lepog*, moderna estetika je dobila možda najprimereniju definiciju iz pera Fridriha Šilera (Schiller), u *Pismima o estetskom vaspitanju čoveka* (*Über die ästhetische Erziehung des Menschen*, 1795). Nemački pesnik je, u estetičkom zapisu naslovljenom „Dvadeset četvrto pismo“, zapisao:

> Dakle, lepota je, doduše, predmet za nas, jer je refleksija uslov pod kojim je osećamo; ali istovremeno ona je stanje našeg subjekta, jer je osećanje uslov pod kojim imamo predstavu o njoj. Dakle, ona je, doduše, forma, pošto je posmatramo; ali istovremeno ona je život, pošto je osećamo. Jednom reči, ona je istovremeno i naše stanje i naše delo.“ (Šiler 1967: 205)

stanju estetike“ u kojem još uvek pretpostavljena opštost rasuđivanja o *lepom* dolazi od objekta, a ne od subjekta. (Chouillet 1973: 323)

[89] ”His aim is precisely to arrive at a definition of beauty that will establish it not as a Platonic reality, independent of men, but as a reality existing objectively for men, not dependent on the caprice of an accidental relation between nature and the varying organization of men’s minds.” (Crocker 1952: 62)

# III
## U k u s
## *estetski vrednosni sud*

U kritičkoj analizi poljskog teoretičara Vladislava Folkjerskog (1925: 375) Didroova *Rasprava o Lepom* sagledana je kroz dva tematska dela: prvi deo – kritika poimanja *lepog* kod Didroovih prethodnika; i drugi deo – Didroovo izlaganje teorije o *opažanju odnosa*. Tematski sagledano, ispravno bi bilo Didroov spis podeliti na tri dela, jer tri razmatranja su i najavljena od samog autora, koji kaže da će početi time što će „izložiti razna mišljenja autora koji su najbolje pisali o *lepom*", zatim izneti „svoje ideje o istom predmetu" i završiti članak „opštim razmatranjima o ljudskom poimanju i radnjama tog poimanja u odnosu na pitanje o kome je reč" (Didro 1962: 3; Diderot 2000: 81).

Iza eufemizma „opšta razmatranja o ljudskom poimanju *lepog*" nalazi se pojam *ukusa*. U ljudskom poimanju ispoljavaju se „individualne razlike u mišljenjima" koje proističu iz „različitosti opaženih odnosa" i Didro ih je nabrojao dvanaest, u završnom trećem delu koji zauzima petinu njegove *Rasprave o Lepom*. Te *razlike u mišljenjima* autor imenuje kao dvanaest „izvora razlika u ukusima i sudovima". Kao pojam za čisto estetsku činjenicu, reč *ukus* prvi put je upotrebljena u Francuskoj u pretposlednjoj deceniji 17. veka, što je samo pola stoleća pre Didroa.

### 1. Od *ukusa* do *suda*

Pojam *ukus*, u smislu uživanja ili dopadanja, bio je u upotrebi u Italiji i Španiji *od najdavnijih vremena* – beleži Benedeto Kroče: u Italiji se, u metaforičkom smislu, upotrebljavao termin *dobar ukus* u smislu književnog i naučnog suda; u smislu posebne sposobnosti ili izražajne moći duha, pojam *ukus* prvi je upotrebio Grasijan (Baltasar Gracián y Morales), španski moralista prve polovine 17. veka.[90] Primenjen na *čistu estetičku*

[90] Za španskog autora Kroče kaže: „Gracijan je u pojmu ukusa gledao smisao *praktičkog oka* koje zna da uhvati *pravo mesto*; a u *čoveku dobrog ukusa* gledao je ono što se danas kaže *čovek*

*činjenicu* – beleži još Kroče (206: 274) – termin *ukus* prvi put se javlja u Francuskoj „u poslednjoj četvrtini 17. veka“ i sa svojim novim kritičko-književnim sadržajem prelazi u Nemačku 1687, a u Italiju devet godina kasnije. Ukus, kao vrednosni sud o čovekovim duhovnim aktivnostima i umetničkom stvaranju, ostao je bez naučno-teorijskog utemeljenja sve do 18. veka, sveden na odrednicu *onog ne znam šta*: od latinskog *nescio quid*, preko kastiljanskog *el no se qué*, do francuskog *je ne sais quoi*. Samo jedan u nizu istovetnih određenja – podseća na to Kroče – dolazi od Monteskjea koji, u *Ogledima o ukusu u stvarima prirode i umetnosti* (*Essais sur le goût dans les choses de la nature et de l'art*, 1757), kaže da postoji katkad u ljudima i u stvarima neka *nevidljiva draž* (*un charme invisible*), *prirodna ljupkost* (*une grâce naturelle*), koju nismo mogli definisati, a morali smo je nazvati *ono ne znam šta* (*le 'je ne sais quoi'*).[91]

Problem *ukusa* potiče iz njegove prirode, a ona je u osećanju, nečem subjektivnom, što je ista vrsta problema s kojima su se teoretičari suočavali u nastojanju da definišu *lepo*. Kako je to zapazio Aleksander Baumgarten: „*Logički zbrkan sud o savršenstvu čulnog opažaja* naziva se sudom čula i pripisuje se onome čulnom organu koji je osetom nadražen.“ (Baumgarten 1985: 69) Na taj način – objašnjava Baumgarten – može da se izrazi ono što se francuski kaže *le goût*, primenjeno isključivo na čula, a taj pojam ukazuje na to da se čulima pripisuje moć prosuđivanja, kao što je slučaj i s hebrejskim *ta am, rikh* (*ukus i njuh*), latinskim *loquere, ut te videam* (*govori da te vidim*), italijanskim *societa del buon gusto* (*društvo od dobrog ukusa*). Pomenuti izrazi se primenjuju i kada je reč o logičkom spoznavanju, zato – zaključuje Baumgarten – „nije mimo običaja ako se čulima pripiše pojmovno zbrkan sud i to upravo o čulnim opažajima“ (1985: 69).[92] Pojmovni sud na osnovu čulnih opažaja vrednuje stepen savršenstva umetničkog dela, o čemu je, na samom kraju 17. veka (1699), francuski moralista La Brijer (La Bruyère) zapisao sledeće:

> Ima u umetnosti jedna tačka savršenstva, kao što je tačka dobrote ili zrelosti u prirodi; onaj koji je oseća i voli ima savršen ukus; onaj koji je ne oseća, a voli na ovaj ili onaj način, ima iskvaren ukus. Postoje dakle dobar i loš ukus, i o ukusima se raspravlja osnovano.[93]

*od takta* u praktičnom životu.“ (Kroče 206: 274)

[91] Preuzeto iz Kročeove *Estetike kao nauke o izrazu i opšte lingvistike*. (Kroče 2006: 283)

[92] Milan Damjanović, koji je izvršio stručnu redakciju prevoda spisa s novolatinskog, u podnožnoj napomeni kaže da Baumgarten ovde cilja na to da ustanovi kako razni jezici imaju izraze koji potiču iz *oseta* (čulnih utisaka) i da se, slično engleskom *good taste*, primenjuju na sudove u tim jezicima.

[93] « Il y a dans l'art un point de perfection, comme de bonté ou de maturité dans la nature ; celui qui le sent et qui l'aime a le goût parfait ; celui qui ne le sent pas, et qui aime au deçà

Da je u osnovi *ukusa* kao prosuđivanja *osećanje*, čitamo i u *Kritičkim razmišljanjima o poeziji i slikarstvu* (*Réflexions critiques sur la poésie et la peinture*, 1719), u kojima Dibo piše (DuBos 1719: 490) da *sklonost* (*prédilection*), kojom dajemo *prednost* (*préférence*) jednoj vrsti poezije, u odnosu na neku drugu, ne zavisi uopšte od našeg *razuma* (*raison*), već da zavisi jedino od našeg *ukusa*, a on je uslovljen našom psihofizičkom organizacijom, tj. tre- nutnim stanjem duha i ispoljenim sklonostima; stoga, i kada se naš *ukus* menja, to nije zato što su nas ubedili da se on izmeni, već zato što se u nama neprimetno i polako odigrala izvesna fizička promena, čega posta- jemo svesni samo u procesu *razmišljanja* (*réflexion*).

Prema tumačenju Ani Bek (1994: 252), *ukus* za Diboa ima osnovu u fiziologiji – zavisi od sposobnosti i sklonosti koje su fizičkog reda, čime mu se pripisuju, istovremeno, opšte i promenljive osobine: opšte ili zajedničko svojstvo *ukusa* proističe iz njegove ovisnosti o određeni „fizički sklop ljudske vrste“, a istovremeno je taj fizički sklop predmet „individualnih i slučajnih varijacija“, te tako, odvojen od svakog racionalnog procesa, *ukus* je izjednačen s *osećanjem*, čime biva definisan protivrečno. Ono što se jasno čita kod Diboa – zaključuje Ani Bek – jeste da je rezonovanje isključeno iz estetskog suda, ali i da refleksivni zaključci samo potvrđuju zaključke proistekle iz osećanja.[94] Tumačenje francuske teoretičarke potvrđuje sâm Dibo:

> Rezonovanje treba, dakle, da se umeša u suđenje koje donosimo o jednoj poemi ili o nekoj slici uopšteno, jedino da bi opravdalo naklonost osećanja, i objasnilo koje pogreške sprečavaju delo da se ono dopadne i koje su čari koje ga čine sposobnim da se dopadne. […] Razum ne želi uopšte da rezonujemo o jednom takvom pitanju, osim ako ne rezonujemo kako bi se opravdao sud koji je osećanje donelo. Odluka po ovom pitanju nije uopšte u domenu rezonovanja. Rezonovanje se mora pokoriti sudu koji izriče osećanje. Ono je sudija nadležan za to pitanje.[95]

ou au-delà, a le goût défectueux. Il y a donc un bon et un mauvais goût, et l’on dispute des goûts avec fondement. » La Bruyère, *Les caractère, ou les mœurs du siècle*, ch. Des ouvrages et de l’esprit, 1699. Preuzeto iz: Kroče 2006: 274.

[94] Ono što je *ukus – osećanje*, koje ima biološko-fizikalno predodređenje, Ani Bek upoređuje sa *šestim čulom* u percepciji *lepog*, a što pojmovno takođe potiče od Diboa. (Becq 1994: 252)

[95] « Le raisonnement ne doit donc intervenir dans le jugement que nous portons sur un poème ou sur un tableau en général, que pour rendre raison de la décision du sentiment et pour expliquer quelles fautes l’empêchent de plaire et quels sont les agréments qui le rendent capable d’attacher. […]La raison ne veut point qu’on raisonne sur une pareille question, à moins qu’on ne raisonne pour justifier le jugement que le sentiment a porté. La décision de la question n’est point du ressort du raisonnement. Il doit se soumettre au jugement que le sentiment prononce. C’est le juge compétent de la question. » (DuBos 1719: 324–325)

Postoji li jedan *dobar ukus*, i ako postoji, koji je to; u čemu se on sastoji, i od čega zavisi; ima li pravila ili ne; je li *duh* njegov organ ili je to *srce* ili oba – kroz poznata pitanja koja su obeležila vek, estetička razmatranja zapisuje Bate u *Lepim veštinama svedenim na jedno isto načelo* (*Les Beaux-Arts réduits à un même principe*, 1746). U saznavanju i u prosuđivanju čovek se ne vodi za *kapricom* niti *slučajem* – tvrdi Bate (Batteux 1746: 60–61): „sve je uređeno nepromenljivim zakonima" na osnovu kojih *duh* i *srce* sarađuju u ispoljavanju sklonosti ka određenim predmetima; svaka sposobnost naše duše ima nužan cilj ka kojem se kreće kako bi bila u *Poretku* (*Ordre*). *Red*, ili poredak, na kojem se zasniva objektivnost ukusa, *prirodan* je (*naturel*). *Poredak* je *Lepa Priroda* (*Belle Nature*) i on se obraća *duhu* (*esprit*), koji se definiše sposobnošću da dosegne *savršenstvo predmeta* u njima samima, tj. da se spozna *lepo* i šire – *dobro* (le Bon), koje obuhvata *lepo*, pri čemu je *srce* ono koje doseže *dobro*, a *duh* doseže *savršeno* (*Parfait*), koje je sinonim *lepog* (1746: 87–88).[96] Dvojac *srce* – *duh*, kojim se konstituiše *prirodan ukus* (*goût naturel*) i preko kojeg se percipiraju u umetnosti *dobro* i *lepo*, nasuprot je *inteligenciji*, koja u naučnoj sferi percipira *istinito*: „Inteligencija razmatra ono što su predmeti u sebi samima, prema njihovoj suštini, bez ikakvog odnosa sa nama" – veli Bate (1746: 56) – „Ukus, naprotiv, istim predmetima bavi se samo u odnosu na nas." I nastavlja: „Mogu onda da definišem inteligenciju: sposobnost da se spozna istinito i lažno i da se među njima napravi razlika. I ukus: sposobnost da se oseti lepo, ružno, osrednje i da se među njima pouzdano napravi razlika.[97]

Bateovu opoziciju *srce–duh* i *inteligencije* Ani Bek vidi u rasprostranjenijoj distinkciji *osećati* – *spoznati* (1994: 342): osećati označava operaciju *ukusa*, čas na globalan način, što znači da osećanje u igru uvodi i *duh* i *srce*, čas samo na nivou srca, koje voli *dobro*; saznanje je svetlost u duši kojom sagledavamo predmet, dok je *osećanje* naše kretanje ka predmetu. Osećanje je, u svakom slučaju, siguran način da se dođe do pravila *ukusa* – tvrdi Bate – nije dovoljan samo duh; te zato: „Ukus je poznavanje pravila preko osećanja."[98] Ukus, kao kritičko-vrednosni sud, doprinosi tome da se usavrše umetnosti; umetnička recepcija, s druge strane, doprinosi tome da se ukus razvija. Tako se dolazi do *idealnog modela za ukus*, a to je *uzvišeni ideal* (*idéal supérieur*), „neprikosnoveno pravilo u odlučivanju" (« la règle souveraine & infaillible ») – zaključuje Bate (1746: 116).

[96] Ani Bek smatra da Bate, u meri u kojoj nastoji da definiše *lepo* kroz *zadovoljstvo*, izjednačava *lepo* i *dobro*, a razdvaja ih od *korisnog* i *istinitog*, od *korisnog* – zato što umetničko jeste *bezinteresno*, a od *istinitog* – zato što je ono predmet nauke. (Becq 1994: 340)

[97] « Je puis donc définir l'intelligence : la faculté de connaître le vrai et le faux et de les distinguer l'un de l'autre. Et le goût : la faculté de sentir le bon, le mauvais, le médiocre et de les distinguer avec certitude. » (Batteux 1746: 57)

[98] « Le goût est une connaissance des Règles par le sentiment. » (Batteux 1746: 97)

## 2. *Ukus* u *Enciklopediji*

Nasuprot Bateovom poistovećivanju, bolje reći udruživanju, *lepog* i *dobrog* u prosuđivanju koje se zove *ukus*, a koje se vrši od strane *duha* i *srca*, Monteskje ih razlikuje, vezujući *dobro* za *korist* i ne skrnaveći bezinteresnost *lepog* i tvrdi da „kada nalazimo zadovoljstvo da vidimo neku stvar od koje imamo korist, kažemo da je ona dobra; kada nalazimo zadovoljstvo da je vidimo, a da u to ne umešamo prisutnu korist, zovemo je lepom“.[99] Za Monteskjea, *ukus* je svojstvo *uspešnosti* ili *prednosti* (*avantage*) kojom se *umešno* (*avec finesse*) i *oštroumno* (*avec promptitude*) otkriva *mera* (*mesure*) zadovoljstva koje svaka stvar može da priušti ljudima; izvori *lepog*, *dobrog* i *prijatnog* u nama su, „a tu tražiti povode, znači tražiti uzroke zadovoljstva naše duše“ (MoNteSquieu 1834).

Ani Bek smatra da stanovište koje zauzima Monteskje ne daje nikakvu posebnu prednost *osećanju* i kad ga pominje, on to uvek čini u *kartezijanskom* određenju. „Prema striktnom kartezijanstvu duša je ta koja sudi, a ne čula, kao što je kod Diboa“ – sažima Ani Bek monteskjeovsko poimanje *ukusa* i ponavlja: „Osećanje ne uživa nikakav poseban status, ono se neminovno udružuje s percepcijama duše, u svojstvu afektivnog odjeka.“[100] Ani Bek potkrepljuje zaključak kraćim navodom iz Monteskjeovih „Ogleda o ukusu“, koji ovde neće biti prenet izdvojeno, već u sklopu pasusa izabranog za navođenje u ovoj knjizi kako bi se neposredno podvuklo Monteskjeovo gledište o ukusu:

> Najopštija definicija ukusa, ne razmatrajući da li je reč o dobrom ili lošem ukusu, pravom ili ne, jeste da je to ono što nas za neku stvar veže osećanjem; što ne sprečava da se može primeniti jednako na intelektualne stvari, u čijem saznavanju se pričinjava toliko zadovoljstva duši, jedinom blaženstvu koje neki filosofi mogu razumeti. Duša spoznaje preko svojih ideja i preko svojih osećanja; jer, mada ideju suprotstavljamo osećanju, ipak, kada duša vidi jednu stvar, ona je oseti, i nema tih stvari toliko intelektualnih koje ona ne vidi, ili za koje ne veruje da ih vidi, i prema tome, koje ne oseća.[101]

---

[99] « […] lorsque nous trouvons du plaisir à voir une chose avec une utilité pour nous, nous disons qu’elle est bonne ; lorsque nous trouvons du plaisir à la voir sans que nous y démêlions une utilité présente, nous l’appelons belle. » (Montesquieu 1834)

[100] « Selon un strict cartésianisme, c’est l’âme qui juge et non les sens comme chez Dubos. […] Le sentiment ne jouit d’aucun statut spécial, il accompagne forcément les perceptions de l’âme, à titre de retentissement affectif. » (Becq 1994: 345)

101 « La définition la plus générale du goût, sans considérer s'il est bon ou mauvais, juste ou non, est ce qui nous attache à une chose par le sentiment ; ce qui n'empêche pas qu'il ne puisse s'appliquer aux choses intellectuelles, dont la connaissance fait tant de plaisir à l'âme qu'elle était la seule félicité que de certains philosophes pussent comprendre. L'âme connaît par ses idées et par ses sentiments ; car, quoique nous opposions l'idée au sentiment, cependant lorsqu'elle voit une chose elle la sent ; et il n'y a point de choses si

Monteskjeovi „Ogledi o ukusu“ objavljeni su dve godine posle autorove smrti u Didroovoj i D’Alamberovoj *Enciklopediji* (1757) kao sastavni deo opsežnog članka „Ukus“ (“Goût“) na jedanaest strana s četiri potpisnika: D’Alamber, Didro, Volter, Monteskje, prema redosledu koji preuzimamo iz digitalne verzije *Enciklopedije,* čije je elektronsko internet izdanje priredio Univerzitet u Čikagu.[102] Francuska profesorka Veronik Le Ri (Le Ru) na Univezitetu u Remu, međutim, u svom osvrtu (“La méthode des éléments de D’Alembert dans l’Encyclopédie“, 1996) na pomenuti enciklopedijski članak ne ubraja Didroa među četiri autora, već Luja de Žokura (Jaucourt): uvodni deo članka je Žokurov i razmatra fiziološki aspekt *ukusa*, sledi Volterova koncepcija bliska D’Alamberovim „Razmišljanjima o upotrebi i zloupotrebi filosofije u pitanjima ukusa“ (“Réflexions sur l’usage et l’abus de la philosophie dans les matières du goût“), kojima se i završava članak, dok središnji deo zauzima Monteskjeov nedovršeni „Ogled o ukusu u stvarima prirode i umetnosti“.[103]

Volterov doprinos u enciklopedijskom članku o *ukusu* u tome je što je on razdvojio *intelektualni ukus*, kao objektivno prosuđivanje o umetničkom delu, od *čulnog ukusa*, kao fiziološke reakcije individualnog dopadanja. O ukusima se ne raspravlja samo kada je reč o *čulnom ukusu* (*goût sensuel*), jer se ne mogu ispraviti nedostaci organa koji reaguju na miris i ukus hrane – smatra Volter (Voltaire 1757) – dok u umetnostima koje

---

intellectuelles qu'elle ne voie ou qu'elle ne croie voir, et par conséquent qu'elle ne sente.» (Montesquieu 1834)

[102] Digitalna verzija Didroove i Dalamberove *Enicklopedije* deo je programa Američko-francuskog istraživačkog projekta blaga francuskog jezika (ARTFL – The Project for American and French Research on the Treasury of the French Language), na kojem sarađuju Univerzitet u Čikagu (University of Chicago) i Laboratorija za analizu i informatičku obradu francuskog jezika (ATILF – Analyse et Traitement Informatique de la Langue Française) Nacionalnog centra za naučno istraživanje (CNRS – Centre National de la Recherche Scientifique). Program obuhvata i digitalne rečnike francuskog jezika od 17. do 20. veka (Dictionnaires d’autrefois) i Belov *Dictionnaire historique et critique* (The Pierre Bayle Project). Usluge u slobodnom pristupu dostupne su na internetu: <http://humanities.uchicago.edu/orgs/ARTFL/>.

[103] Vitez Luj de Žokur, hugenot iz Ženeve, sa stečenim lekarskim zvanjem, ali koji se nije bavio medicinskom praksom, poliglota i neumorni saradnik *Enciklopedije* i njen drugi čovek, nakon što je projekat napustio Dalamber, autor je oko trećine enciklopedijskih članaka. (Lepape 1991: 123–124) Žak Prust beleži da je Žokur, a ne Didro, bio prvi izdavač *Enicklopedije* u njenih poslednjih šest godina, da je Didro u pismu svojoj kćeri iz 1760. napisao kako u poslednjih šest-sedam godina Žokur „radi trinaest-četrnaest sati dnevno“ na redigovanju enciklopedijskih članaka i citira Didroovu pohvalu-posvetu u uvodnoj
„Napomeni“ (“Avertissement“) za osmi tom: „S obzirom na to da je ovde i jedan učesnik kojeg po našoj slobodi imenujemo, nastojmo barem da mu se zahvalimo dostojno: to je gospodin vitez de Žokur.“ (« Mais puisqu’il n’en est qu’un seul que nous ayons la liberté de nommer, tâchons du moins de le remercier dignement : c’est M. le chevalier de Jaucourt. ») (Diderot 1994: 437–438; Proust 1995: 133–134)

poseduju *stvarne lepote* (*les beautés réelles*) postoji *jedan dobar ukus* (*un bon goût*), koji ih razaznaje i *jedan loš ukus* (*un mauvais goût*), koji ih ne primećuje i kako nedostatak duha nudi samo neki *ukus nakrivo* (*goût de travers*), onda o ukusima uopšte ne treba raspravljati s *hladnim dušama* (*des âmes froides*) i s *lažnim duhovima* (*des esprits faux*), jer oni i ne poseduju bilo kakav ukus.

Volter brani objektivno svojstvo *ukusa*, kao vrednovanja tvorevina umetnosti od strane duha, a pojedinačnim i samovoljnim iskazima dopadanja, van sfere čisto umetničkog, oduzima pravo da se nazovu *ukusom* i imenuje ih rečju koja podrazumeva ćudljivo svojstvo imenovane stvari, a to je *fantazija* (*fantaisie*) u smislu površnog dopadanja i promenljive želje. *Ukus* nije obeležje površne publike koja se povodi za novotarijama što se brzo smenjuju, već on „boravi u nekoliko dobrih duhova koji ga čuvaju daleko od mase".

U nastavku enciklopedijskog članka, u volterovskom duhu D'Alamber ponavlja da *ukus* nije samovoljni stav o dopadanju, što priznaju podjednako i „oni koji svode ukus na osećanje i oni koji ga žele prisiliti na rezonovanje", te da *ukus* ne obuhvata svojim zamahom sve lepote za koje je jedno umetničko delo kadro; ima „iznenađujućih i uzvišenih lepota" koje obuzimaju jednako sve duhove, i onih koje samo *senzibilne duše* osećaju, dok ostalima izmiču, a ove druge lepote, stvorene za „mali broj duhova", predmet su *ukusa* i *ukus* se – ovde D'Alamber dolazi na monteskijeovsko ishodište – može definisati kao „dar da se raspozna u umetničkim delima ono što bi se dopalo senzibilnim dušama i ono što bi im zasmetalo".[104]

D'Alamber insistira na tome da je *ukus* zasnovan na *nespornim načelima* (*principes incontestables*) koja se primenjuju u vrednovanju umetničkog dela, a kako je *izvor* našeg zadovoljstva „jedino i u potpunosti u nama", onda u nama samima i treba da tražimo „opšta i nepromenljiva pravila ukusa" (« des règles générales & invariables de goût»), na osnovu kojih procenujemo „sve proizvode talenta" (« toutes les productions du talent »). Jedno pesničko delo obraća se „mašti, osećanju, razumu", i ne može se svesti samo na „zadovoljstvo misaonog reda" (« plaisir d'opinion»); više je različitih izvora za umetničko zadovoljstvo, a filosofska analiza sastoji se u umeću da se odele ti izvori kako bi se utvrdilo koji je od njih povod kom zadovoljstvu.

[104] Za lepote „koje obuzimaju jednako sve duhove" Dalamber kaže da ih priroda stvara bez napora u svim epohama i svi narodi o njima prosuđuju; za lepote „koje osećaju samo senzibilne duše" kaže da su one „samo drugog reda" (« ne sont que du second ordre »), ali da one zahtevaju najviše *pronicljivosti* (*sagacité*) da bi bile proizvedene i najviše *tananosti* (*délicatesse*) da bi se osetile. Dalamber ne objašnjava dalje svoju podelu, niti je potkrepljuje primerima. (Voltaire 1757)

## 3. Emotivni i racionalni sudovi

U razmatranju *ukusa* kao estetskog vrednovanja umetničkog dela D'Alamber nastoji da očuva ravnotežu između *osećanja* i *razuma* ili, kako to on imenuje: između *utiska* (*impression*) i *rasprave* (*discussion*), tj. on želi i da zadovolji filosofsku racionalnost u razmatranju umetničkih dela i da očuva vrednost emotivnog prosuđivanja. „Utisak je prirodni sudija prvog trenutka, rasprava je to u trenutku koji sledi" – kaže D'Alamber i dodaje – „drugi sudija će obično potvrditi odluke koje je doneo prvi sudija". Međutim, kako te dve sudije neće uvek biti u saglasju – retorski se pita D'Alamber – nije li bolje držati se uvek prve odluke koju donosi osećanje? Autor ceni značaj civilizacijskog prosvećivanja kojim se raspršuju neke zablude stečene *utiscima*, ali on istovremeno prekoreva filosofiju da kroz filter svoje *racionalnosti* nastoji da sagleda umetničko stvaranje: na filozofima je da sagledaju mogućnosti i suoče se s ograničenjima u svojoj nauci, a na pesnicima je da ukažu na pogrešan pristup onih koji tumače i procenjuju njihovo stvaralaštvo.

Francuska teoretičarka Veronik Le Ri (Le Ru 1996: 96), međutim, ne vidi u enciklopedijskom članku „Ukus" saglasje četiri autora, već insi- stira na dvama oprečnim stanovištima: nasuprot Monteskjeu, koji uzi- ma *osećanje* za načelo *ukusa*, u čemu mu se pridružuje Didro, na drugoj strani su Volter i D'Alamber, koji nastoje da *osećanje* dopune *rasuđivanjem* (*discernement*).[105] Stanovište koje zauzima Le Ri suprotno je zaključcima istoričarke estetike Ani Bek, suprotno je i uporednom čitanju ogleda Mon- teskjea, Voltera i D'Alambera, kome se pristupilo u studiji *Didro i estetika*. *Duša* o kojoj govori Monteskje ima ulogu objedinitelja *racionalnog* i *emotiv- nog,* što korespondira s D'Alamberovim nastojanjem da održi ravnotežu *utiska* (*impression*) i *rasprave* (*discussion*).[106]

Pridavši veliki teorijski značaj D'Alamberovom ogledu, kojim se završava enciklopedijski članak o *ukusu*, Veronik Le Ri zaključuje da je D'Alamber, uprkos nedostatku sistematičnosti kakva odlikuje nemačkog estetičara, svojim nastojanjem da pruži osnove da se utemelji *nauka o*

105 Ispravnije je reći da ima tri autora (Volter, Monteskje i D'Alamber) i zanemariti kratku uvodnu napomenu kojom Žokur praktično samo najavljuje tri ogleda. Teoretičarka Le Ri ne pominje Žokura u nastavku svog ogleda, već preko Dalambera polemiše s Didroom.

106 Veronik Le Ri kod Dalambera čita kako se *sud ukusa* zasniva na uzajamnom dopunjavanju *osećanja* i *poimanja* i smatra da autor želi da *sud ukusa* oslobodi *preterane racionalizacije*, na šta ukazuje i sam naslov ogleda – „Razmišljanja o upotrebi i zloupotrebi filosofije u pitanjima ukusa" ("Réflexions sur l'usage et sur l'abus de la philosophie dans les matières de goût").
Za razliku od Veronik Le Ri, u ovoj knjizi se isti zaključak primenjuje i na Monteskjea, što čini, uostalom, i Ani Bek, i u tome je moja tačka razlaza s gledištem Veronik Le Ri.

*ukusu*, najavio *kantovsko gledište* (*perspective kantienne*), kojim se *estetskom* pridaje intersubjektivno obeležje.[107] Ani Bek (1994: 351) sažima raspravu o *ukusu* u 18. veku u zaključak da ona nije napravila odlučujući korak u istoriji moderne estetike, zato što je bila u zamci da se opredeljuje između *prijatnog* i *logičkog*: jedni su prednost davali *osećanju* i dospeli u slepu ulicu, a drugi su pribegli *osećanju* samo da bi izgonili *opasno lucidan razum* iz prosuđivanja i tako sačuvali *autonomiju pesničkog*, onog što oni jasno osećaju, ali što ne uspevaju da teorijski prevedu drugačije nego u terminima *logičke istine*.

U D'Alamberovim *Razmišljanjima o upotrebi i zloupotrebi filosofije u pitanjima ukusa*, kojima se završava enciklopedijski članak *Ukus*, Veronik Le Ri (1996: 95–96) vidi autorovu neposrednu reakciju na Didroovo *subjektivističko* određenje pojma *ukusa*: u prepisci između Didroa i gđice De la Šo (de la Chaux) povela se rasprava o mogućnosti da se zasnuje *teorija ukusa*, pri čemu je gđica De la Šo branila stav da se *lepo* procenjuje pre *osećanjem* (*sentiment*) nego *duhom* (*esprit*) i da je umetnost više „potreba duše" (« nécessité de l'âme »), nego „predmet analize" (« objet d'analyse »). Da je to i Didroovo stanovište, Veronik Le Ri potvrdu nalazi u *Mislima o tumačenju prirode* (*Pensées sur l'interprétation de la nature*, 1753) u kojima se, u odeljku 30, umetnički sud pripisuje *osećanju*, a u odeljku 57 priznaje „osnovanost rasprave o ukusu", iz čega Le Ri zaključuje, na Didroovu šte- tu: „rasprava o ukusu ima onda jedan predmet, ali taj predmet nije i pred- met hladnog razuma, analize ili rasuđivanja, već jedino predmet oseća- nja" (Le Ru 1996: 93). Le Ri istovremeno podržava stanovište D'Alambera, koji „na kraju članka 'Ukus', dodaje svoja 'Razmišljanja o ukusu' i tako koristi priliku da protivureči Didrou, insistirajući na ulozi koju treba da odigra analitički duh, drukčije rečeno filosofski duh, u pitanjima ukusa" (1996: 93).

Ni prethodni stav Veronik Le Ri neće naći istomišljenika u piscu ove studije. Kontekst u koji francuska profesorka smešta navode iz Didroovog dela ne odgovara tome kako je pomenuti filosofski spis ovde shvaćen. *Misli o tumačenju prirode*, pre svega, izlažu Didroovu *teoriju saznanja*, koja počiva na *eksperimentalnom metodu*.[108] *Racionalnoj filosofiji*, koja spekulativno

[107] Veronik Le Ri ponavlja, na kraju svog osvrta, da je vrednost enciklopedijskog članka o *ukusu* više u njegovoj nameri „da ubedi", nego „da dokaže", te da se njime najavljuju dve glavne teme kantovske analize: *univerzalnost* kao osobina *osećanja lepog*, koja proističe iz njegove *intersubjektivnosti* i poreklo osećanja *lepog* u „saglasju sposobnosti". (Le Ru 1996: 97)

[108] *Misli o tumačenju prirode* napisane su u leto 1753. godine i objavljene, bez oznake mesta izdanja, pod naslovom *O tumačenju prirode*, da bi u drugom izdanju, iz decembra 1753, ali s godinom 1754. na frontispisu knjige, dobile konačan naslov *Misli o tumačenju prirode* (*Pensées sur l'interprétation de la nature*). Tekst drugog izdanja zastupljen je u Versinijevoj kritičkoj ediciji (Diderot 1994: 559–600). Didroov filosofski spis *Misli o tumačenju prirode*

izvodi pojmovne definicije, Didro suprotstavlja *eksperimentalnu filosofiju*, koja neprestano dela svim raspoloživim sredstvima: *poimanje* ima svoje predrasude, *čula* svoju nesigurnost, *pamćenje* svoja ograničenja, *mašta* svoj blesak, *organi* svoja nesavršenstva; a pojave su bezbrojne, uzroci skriveni, oblici možda prelazni, te čoveku preostaje, uz sve te prepreke s kojima se suočava u sebi i koje mu spolja nameće priroda, da odgovori ograničavajućom refleksijom i sporim iskustvenim delanjem (Diderot 1994: 568).

*Eksperimentalna filosofija* beskrajno umnogostručuje svoje pokrete, neprestano dela i traga za pojavama koje razum koristi da bi napravio analogije. U tom kontekstu, Didro želi da afirmiše sve saznajne moći u subjektovom poimanju objekta i ukazuje da se kroz iskustvo utemeljuje sigurnost intuitivnog raspoznavanja i emotivnog suđenja, kao što vešte zanatlije kroz iskustvo stiču naviku da onda intuitivno mogu brzo da shvate i složenije operacije u svom poslu i da pristupe umešno njihovom obavljanju, a sve na osnovu prethodno stečenog iskustva na nižoj ravni, iskustva koje ih osposobljava za otvoreniji i svestraniji pristup novom. To je osobina koja je odlikovala i Sokrata:

> On je sudio o ljudima kao što ljudi od ukusa sude o delima duha, osećanjem. Ista je stvar i u eskperimentalnoj fizici s instinktom naših velikih zanatlija. Često su i izbliza gledali prirodu u njenim operacijama, da s dosta preciznosti naslućuju tok koji bi priroda mogla da sledi u slučajevima da ih obuzme želja da je izazivaju kroz najčudnije opite. Tako je najvažnija usluga koju treba da učine onima koje uvode u eksperimentalnu filosofiju manje da ih poduče postupku i ishodu, a više da im prenesu duh predviđanja kojim se, da tako kažemo, izdaleka nanjuše nepoznati postupci, nova iskustva, nepoznati ishodi.[109]

Kako je prethodno pomenuto, a u vezi s osvrtom Veronik Le Ri na enciklopedijski članak *Ukus*, Didro i gđica de la Šo diskutovali su o prirodi *suda ukusa*. Didro se obraća pomenutoj dami u „Dodatku Pismu o gluvim i nemim" ("Additions pour servir d'éclaircissement à quelques endroits de la Lettre sur les sourds et muets", 1751) ukazujući na neophodnost da

---

svojevrsna je „Rasprava o metodi" u 18. veku posvećena mladim ljudima koji žele da se bave izučavanjem *prirodne filosofije* i u kojoj autor zastupa teze da priroda nije Bog, da čovek nije mašina i da hipoteza nije činjenica.

[109] « Il [Socrate] jugeait des hommes comme les gens de goût jugent des ouvrages d'esprit, par sentiment. Il en est de même en physique expérimentale de l'instinct de nos grands manouvriers. Ils ont vu si souvent et de si près la nature dans ses opérations, qu'ils devinent avec assez de précision le cours qu'elle pourra suivre dans les cas où il leur prend envie de la provoquer par les essais les plus bizarres. Ainsi le service le plus important qu'ils aient à rendre à ceux qu'ils initient à la philosophie expérimentale, c'est bien moins de les instruire du procédé et du résultat, que de faire passer en eux cet esprit de divination par lequel on *subodore*, pour ainsi dire, des procédés inconnus, des expériences nouvelles, des résultats ignorés. » (Diderot 1994: 571)

se napiše „jedna istorijska i filosofska rasprava o ukusu“, ali sebe ne smatra kadrim da prevaziđe sve teškoće koje se nameću u toj problematici, jer one zahtevaju da filosof, da bi u tome uspeo, „ima više genija nego znanja“. Didro se ograničava na to da baci svoje ideje na papir, a „od njih će biti ono što može biti“ (Diderot 2000: 58).

## 4. Dvanaest izvora razlika u sudovima ukusa

U razmatranju *ukusa* Didro polazi, kao i po pitanju *lepog*, od *opažanja odnosa*:

> Ukus se uopšteno sastoji u opažanju odnosa. Jedna lepa slika, jedna pesma, neka lepa muzika, dopadaju nam se samo preko odnosa koje u njima zapažamo. Isti je slučaj s jednim lepim prikazom kao i s lepim koncertom.[110]

Međutim, i na osnovu *filosofije saznanja* – koja je za Didroa eksperimentalna fizika i iskustvena logika, i na osnovu filosofije stvaranja – a didroovska estetika je jednako iskustveno zasnova, *opažanje* je, suštinski se tako može sažeti opšta misao Filosofa, određeno biološkim faktorima i uslovljeno civilizacijskim okolnostima: fiziološko-mentalnim sklopom (u koji spadaju čulno-receptivni i intelektualno-refleksivni kapaciteti), zatim društveno-kulturnim kontekstom (koji podrazumeva navike i potrebe nametnute i ukorenjene posredstvom obrazovanja, političke ideologije i propisanog folklornog identiteta) i emotivno-psihološkim profilom (osnova mu je u rođenjem dobijenoj fizikalno-biološkoj matrici, koja se dalje iskustveno iscrtava). Pomenuti faktori uzrokuju razlike u *opažanju*, što za sobom povlači i razlike u *mišljenjima*, tj. vrednosnim sudovima, koje proističu iz različitosti „opaženih ili unesenih odnosa“ (« rapports aperçus ou introduits »). Popisom tih razlika Didro okončava *Raspravu o Lepom*, a lista od dvanaest pronađenih razlika u ovoj elaboraciji je podeljena u tri kolone, u skladu s kritičkim sažetkom didroovske misli, prema kojem je saznanje filosofsko-estetički uslovljeno, što je dato prethodno kroz odrednice bioloških faktora i civilizacijskih okolnosti.

*Lepo* kao „osobina objekta je proizvod odnosa opaženih u objektu“, a kako *odnosi* mogu biti prosti i složeni, onda: „*lepo* koje proizlazi iz percepcije jednog jedinog odnosa obično je manje lepo od onoga koje proizlazi iz percepcije više odnosa“ (Didro 1962: 37; Diderot 2000: 107) – stav je koji Didro potkrepljuje primerima: lepa slika uzbuđuje više nego jedna jedi-

[110] « Le goût en général consiste dans la perception des rapports. Un beau tableau, un poème, une belle musique qui ne nous plaisent que par les rapports que nous y remarquons. Il en est même d’une belle vue comme d’un beau concert. » (Diderot 2000: 58)

na boja, jedan muzički komad više nego jedan ton, zvezdano nebo više nego jedna nebesnoplava zavesa. Takvim stanovištem Didro očigledno želi da potvrdi objektivnu zasnovanost osobine predmeta, što se imenuje pojmom *lepo*, tj. on želi da dovede u direktnu vezu umetnički doživljaj, izazvan percepcijom odnosa i slojevitost i složenost odnosa koji se percipiraju u objektu, čime se onda uspostavlja izvesna zakonitost estetske recepcije. Pritom, *lepota* se ne ceni neminovno brojem odnosa koji se međusobno uspostavljaju u nekom objektu, ona ne prati progresiju odnosa: previše *odnosa* čini jednu tvorevinu prenatrpanom, a premalo *odnosa* je čini prostom. Gde je onda prava mera? Nju određuje *duh*, a širina čovekove duhovnosti uslovljena je i njegovom urođenom prirodom; ako se vokabular 20. veka primeni na Didroa, onda bi se reklo: prenatalno ili genetski; ali čovekova duhovnost se i neguje i usmerava i kroz uticaje: društveno-ideološkim kontekstom i razvojno-edukativno. U ovoj tački razmatranja Didro zaključuje:

> Evo prvog izvora razlike u sudovima. Ovde počinju prepirke. Svi se slažu da postoji jedno *lepo*, da je ono rezultat opaženih odnosa: ali prema tome koliko imamo više znanja, iskustva, navike da sudimo, da razmišljamo; da vidimo, koliko imamo više prirodne širine duha, mi za jedan predmet kažemo da je siromašan ili bogat, zamršen ili pun, štur ili prenatrpan.“ (1962: 38)[111]

Didro dalje veli da širina duha uslovljava broj *uočenih odnosa*, što znači da nisu svi ljudi podjednako kadri da uoče sve moguće odnose ili iste vrste odnosa koji se mogu percipirati: „Kakva razlika može da se stvori u našem mišljenju o *lepoti* jednog predmeta ako uočimo sve te odnose ili ako od njih uočimo samo jedan deo! Evo drugog izvora razlika u sudovima.“[112]

Treći izvor razlika u sudovima, koji donose ljudi o lepoti predmeta, potiče iz relativnosti ljudskog gledišta: ono je uvek uslovljeno i određeno u odnosu na nešto. Bića posmatramo, ne samo u njima samima, već i u odnosu na mesta koja zauzimaju u prirodi. U tom smislu postoje i kriteriji za fizičku lepotu muškarca koji su posve drugačiji, nego kriteriji za fizičku lepotu žene: malena žena može biti lepa, ali se malenom muškarcu to svojstvo ne pripisuje, već se od njega zahteva posebna fizička pojavnost

[111] « Première source de diversité dans les jugements. Ici commence les contestations. Tous conviennent qu'il y a un *beau*, qu'il est le résultat des rapports aperçus : mais selon qu'on a plus ou moins de connaissance, d'expérience, d'habitude de juger, de méditer, de voir, plus d'étendue naturelle dans l'esprit, on dit qu'un objet est pauvre ou riche, confus ou rempli, mesquin ou chargé. » (Diderot 2000: 107)

[112] « Quelle différence dans ce qu'on pensera de la *beauté* d'un objet, si on les saisit tous, ou si l'on n'en saisit qu'une partie ! Seconde source de diversité dans les jugements. » (2000: 107)

da bi bio nazvan *lepim* – razmišlja Didro, te zaključuje da: „merilo koje sebi stvaramo za veličinu bića više je ili manje tačno; ali nikada pouzdano ne znamo kada je ono pravo“ (1962: 40; 2000 : 108).

Ako se malo promisli o prethodnom, a to znači trećem, izvoru razlika u sudovima, moglo bi se reći da on potiče iz percepcije koju usmerava *emotivno-psihološki profil*. Iako taj profil u sebi objedinjuje i *biološke faktore* i *civilizacijske okolnosti*, jer emotivna mobilnost je određena samim *fiziološko-mentalnim sklopom*, a psihološki postupci jesu emotivne reakcije na određeni iskustveni kontekst, Didroov primer o merilima lepote za fizičku pojavnosti muškarca i žene navodi više na fiziološko-mentalni uzrok, nego na društveno-kulturni kontekst, jer je sud o fizičkoj lepoti čoveka u vezi sa seksualnošću, on potiče iz erotskog nagona koji je čulno-fizikalne prirode.

Što se tiče prva dva izvora, i njih valja kritički ispitati. Naime, prvi izvor razlika u sudovima, a kojim Didro započinje svoj niz, koji obrazuju odrednice *znanje*, *iskustvo* i *navike* duhovno-intelektualnog reda, taj izvor razlika vrednosnog rasuđivanja ispisuje se društveno-kulturnim kontekstom, ali materijal na kojem se ispisuje satkan je od određenog emotivno-psihološkog profila, jer i on ima udela u stvaranju navika i sticanju znanja. Drugi izvor razlika koji navodi Didro, međutim, u potpunosti je u sferi bioloških predodređenja, jer autor tu insistira na razlikama u čulno-receptivnim kapacitetima kod ljudi. Sledeći izvor je jasno pripisan civilizacijskim okolnostima: individualno i kolektivno utiču na vrednovanje odnosa. Društveno-vrednosni sistem kojem podležemo, psihološki profil koji nosimo, životne okolnosti koje utiču na zauzimanje stavova:

> Interes, strasti, neznanje, predrasude, navike, naravi, običaji, vlade, veroispovesti, događaji, sprečavaju ili osposobljavaju bića kojima smo okruženi da u nama bude ili ne po više predstava, uništavaju u njima veoma prirodne odnose, a u njih unose neke odnose ćudljive i slučajem nastale. Evo četvrtog izvora razlika u sudovima. (1962: 40)[113]

Sledeći izvor razlika u sudovima Didro nalazi između samih umetnika, s jedne strane, i onih koji nisu umetnici, ali su vrsni poznavaoci, s druge strane, ukratko: između *umetnika* i *esteta*.

> Jednom ljubitelju biće među lalama najlepša ona na kojoj će zapaziti veličinu, boju, neki listak, varijante, koji nisu obični. Ali slikar, zabavljen efektima svetlosti, boja, svetlo-tamnoga, oblicima koji se tiču njegove umetnosti, prenebregnuće sva obeležja kojima se ljubitelj cveća divi, i uzeće za model

[113] « L'intérêt, les passions, l'ignorance, les préjugés, les usages, les mœurs, les climats, les coutumes, les gouvernements, les cultes, les événements, empêchent les êtres qui nous environnent, ou les rendent capables de réveiller ou de ne point réveiller en nous plusieurs idées, anéantissent en eux des rapports très naturels, et y en établissent de capricieux et d'accidentels. Quatrième source de diversité dans les jugements. » (2000: 109)

> baš cvet koji je ljubitelj retkosti prezreo. Razlika u talentima i poznavanjima, evo petog izvora razlika u sudovima.“ (1962: 40– 41)[114]

Još na početku, dajući argumente u prilog razlikama u sudovima ukusa, Didro postavlja značajnu saznajno-emotivnu distancu u recepciji umetničkog dela između, s jedne strane, samog umetnika–tvorca i, s druge strane, recipijenta, a zatim još produbljeniju razliku između samih recipijenata: jedni su prave estete, vrsni poznavaoci, a drugi su prosečni gledaoci, čitaoci, slušaoci. S obzirom na to da umetnik pojmi svoje delo iznutra, kao njegov tvorac, recipijent umetničkog dela, sa svoje strane, ne može opaziti sve odnose koje je stvaralac uspostavio, sem možda izuzetno nadarenih duhova:

> Ali koliko ima kompozicija u kojima je umetnik primoran da upotrebi više odnosa nego što ih veliki broj ljudi može da uoči i u kojima samo ljudi njegove umetnosti, što će reći oni koji su najmanje raspoloženi da mu odaju priznanje, poznaju svu vrednost njegovih proizvoda? Šta biva tada sa *lepim*? Ono je ili izloženo gomili neznalica koji nisu u stanju da ga osete ili ga osete nekoliko zavidljivaca koji ćute. Često je to jedini efekat kakvog velikog muzičkog komada. (1962: 38)[115]

Racionalno prosuđivanje o umetničkoj tvorevini, za Didroa, dolazi posredstvom čula: nakon što su odnosi opaženi *čulno*, iskustveno se prelazi na definisanje, tj. na apstraktni nivo. Sposobnošću koja se zove *apstrakcija* (*abstraction*) – objašnjava Didro – *duša* (*âme*) ujedinjuje *predstave* (*idées*), koje je zasebno primila, i upoređuje p*redmete* (*objets*), posredstvom *predstava* (*idées*) koje o njima ima. Određujući u pojedinostima te *čulne predstave* čovek definiše *supstancu* (*substance*) – kaže Didro i dalje obrazlaže:

> Ali ako mu nedostaje pojam o nekoj od prostih predstava iz kojih je ta supstanca sastavljena, i ako je lišen potrebnog čula da ih opazi, ili ako mu je to čulo nepovratno iskvareno, tada nema definicije koja bi mogla da u njemu izazove predstavu o kojoj on prethodno ne bi imao osetnu percepciju. Evo šestog izvora razlika u sudovima koje ljudi donose o *lepoti* jednog opisa.

[114] « Entre les tulipes d'un jardin, la plus belle pour un curieux sera celle où il remarquera une étendue, des couleurs, feuille, des variétés peu communes ; mais le peintre occupé d'effets de lumière, de teintes, de clair-obscur, de formes relatives à son art, négligera tous les caractères que le fleuriste admire, et prendra pour modèle la fleur même méprisé par le curieux. Diversité de talents et de connaissances, cinquième source de diversité dans les jugements. » (2000 : 109)

[115] « Mais combien de compositions où l'artiste est contraint d'employer plus de rapports que le grand nombre n'en peut saisir, et où il n'y a guère que ceux de son art, c'est-à-dire les hommes les moins disposés à lui rendre justice, qui connaissent tout le mérite de ses productions ? Que devient alors le *beau* ? Ou il est présenté à une troupe d'ignorants qui ne sont pas en état de le sentir, ou il est senti par quelques envieux qui se taisent : c'est là souvent tout l'effet d'un grand morceau de musique. » (Diderot 2000: 107)

> Jer, među njima, koliko pogrešnih pojmova, koliko polu-pojmova o jednom istom predmetu! (1962: 41)[116]

U pokušaju da se kritički sistematizuje Didroovo razmatranje individualnih razlika u sudu ukusa, u ovoj studiji, u kolonu *bioloških faktora* koji određuju *fiziološko-mentalni sklop* čoveka, prvo je bio upisan drugi izvor razlika s Didroove liste, a sada tu svoje mesto mogu da dobiju i, prethodno detaljno predstavljeni, peti i šesti izvor razlika u sudovima, kao što će kasnije i deveti izvor razlika dospeti u tu istu kolonu. S druge strane, izvori razlika koji slede – sedmi i osmi, kao i poslednja dva, jedanaesti i dvanaesti, spadaju u kolonu *civilizacijskih okolnosti*, koja obuhvata sve izvore razlika koji nastaju delovanjem *društveno-kulturnog konteksta*. Držeći se Didroove hronologije, sledeći izvor razlika u sudovima u domenu je semiotike: reči kao jezičke oznake za *predstave* (*idées*) nisu odraz *suštine* (*substance*), već samo *znaci* (*signes*) koji su konvencijom predloženi, zato:

> [...] od tih oznaka nema skoro nijedne koja bi bila tako tačno definisana da njena primena ne bi bila šira ili uža u jednom čoveku nego u drugom. Logika i metafizika bi se veoma približile savršenstvu kad bi Rečnik jezika bio dobro urađen; ali takvo delo još je predmet naših želja. A kako su reči boje kojima se služe poezija i besedništvo, kakvu saglasnost možemo očekivati doklegod ne znamo čak ni čega da se pridržavamo u pogledu boja i nijansa? Eto sedmog izvora razlika u sudovima. (1962: 41–42)[117]

Pitanje odnosa *misli* i *reči* njome izražene ili na čisto umetničkom nivou rečeno – *osećanja* i njene verbalizovane manifestacije, velika je stvaralačka opsesija, iskonska težnja pesnika da *reč* u potpunosti bude *emocija*, nedostižni cilj kojem se ipak i dalje stremi: da *znak* nosi svu punoću *ideje* koju označava bez ostatka.[118] I sledeći izvor razlika u ukusima potiče iz

---

[116] « Mais s'il lui [homme] manque la notion de quelqu'une des idées simples dont cette substance est composée, et s'il est privé du sens nécessaire pour les apercevoir, ou si ce sens est dépravé sans retour, il n'est aucune définition qui puisse exciter en lui l'idée dont il n'aurait pas eu précédemment une perception sensible. Sixième source de diversité dans les jugements que les hommes porteront de la *beauté* d'une description ; car combien entre eux de notions fausses, combien de demi-notions du même objet ! » (2000: 109–110)

[117] « […] et il n'y a presque aucun de ces signes qui soit assez exactement défini, pour que l'acception n'en soit pas plus étendue ou plus resserrée dans un homme que dans un autre. La logique et la métaphysique seraient bien voisines de la perfection, si le dictionnaire de la langue était bien fait : mais c'est encore un ouvrage à désirer ; et comme les mots sont les couleurs dont la poésie et l'éloquence se servent, quelle conformité peut-on attendre dans les jugements du tableau, tant qu'on ne saura seulement pas à quoi s'en tenir sur les couleurs et sur les nuances. Septième source de diversité dans les jugements. » (2000: 110)

[118] Osamnaesti vek obiluje raspravama na temu odnosa reči i misli (onog što se vek kasnije počelo nazivati semiotikom umetnosti) i Didro je ponudio sistematičnu raspravu iz ove oblasti, koja se može nazvati lingvistikom poezije, a čemu je u ovoj studiji posvećeno šesto poglavlje.

domena društvene konvencije. Vaspitanje, obrazovanje i predrasude utiču na „naklonosti i odvratnosti“ («les goûts et les dégoûts») prema određenom predmetu, a one – *(ne)naklonosti ([dé]goûts*) – „zasnovane su sve na našem mišljenju da ti predmeti imaju neku odliku ili neku manu u okviru svojstava za čije zapažanje mi posedujemo odgovarajuća čula ili sposobnosti. To je osmi izvor razlika“(1962: 42).[119]

I još jedan izvor razlika kojim upravljaju biološki faktori, kao i u slučaju drugog, petog i šestog izvora razlike. Kako je sve čovekovo poimanje čulno-perceptivno i iskustveno, to znači da ništa u čoveku nije statično, već je sve u neprestanom kretanju i menjanju. Naša čula su podložna stalnim promenama i iz dana u dan vidimo, osećamo, čujemo različito – tvrdi Didro i nastavlja: „To je deveti izvor razlika u sudovima ljudi istoga doba života, i jednog istog čoveka u raznim dobima života“ (1962: 42; 2000: 110). Kada Didro kaže da se za najlepši predmet mogu slučajno vezati neprijatne predstave, u pitanju je onda psihološki kontekst, reakcija zasnovana na iskustvu. Jedan trem je prekrasan, ali u njemu je moj prijatelj izgubio život, te nije mi više lep; pozorište je prestalo da me očarava kad sam na sceni doživeo da budem izviždan – primeri su za psihološku pozadinu doživljaja *lepog* kod ljudi i: „To je deseti izvor jedne razlike u sudovima, prouzrokovane onom svitom slučajno iskrslih predstava koje ne možemo po svojoj volji da odvojimo od glavne predstave.“ (1962: 42–43; 2000: 110–111)

Jedanaesti izvor razlika u sudovima potiče iz društvenih predrasuda prema određenim grupacijama i sudovi su tada uslovljeni pripadnošću određenoj poželjnoj grupi; zatim, razlike u sudovima u vezi su s modom koja je nametnuti sistem dopadanja, što je opet željeni model za identifikaciju. U tom slučaju – kaže Didro (1962: 43; 2000: 111) – naš je ukus zasnovan na jednoj drugoj asocijaciji ideja, upola razložnih, upola ćudljivih; i najmanja podudarnost sa hodom, glasom, oblikom, bojom, kakvog zlotvornog predmeta, mišljenja naše zemlje, konvencionalnosti naših sugrađana itd., sve utiče na naš sud. U poslednji izvor razlika u sudovima Didro ubraja jednu *zabludu* (*erreur*): savršenstvo jedne tvorevine izvodimo samo iz imena tvorca; kažemo – „ta slika je od Rafaela“ i to je dovoljno. U pitanju je ozvaničeni ukus, pridodata oznaka za *lepo*, koju prepoznajemo, i ne zalazimo produbljenije u takav sud ukusa. Međutim, poslednja razlika u sudovima ukusa je isto što i jedanaesta, jer je i u tom slučaju reč o utvrđenim i prihvaćenim modelima.

Možda je Didroova lista kao numerisani spisak razlika u sudovima ukusa nepotrebna, s obzirom na to da se sve svodi na dva glavna toka: s jedne strane su biološki faktori, a s druge strane su civilizacijske okolno-

[119] « [les goûts et les dégoûts] sont tous fondés sur l’opinion où nous sommes que ces objets ont quelque perfection ou quelque défaut dans des qualités, pour la perception desquelles nous avons des sens ou des facultés convenables. Huitième source de diversité. » (2000: 110)

sti. Biologija određuje fiziološko-mentalni sklop i pod ovu odrednicu svedeni su sledeći izvori razlika u sudu ukusa s Didroove liste: drugi (čulno-receptivni kapaciteti), peti (individualni duhovno-fizički kapaciteti), šesti (razvijena ili ometena sposobnost čula) i deveti (izmene čulnih kapaciteta tokom biološkog starenja organizma). S druge strane, civilizacija nameće društveno-kulturni kontekst i on obuhvata sledeće izvore razlike u sudu ukusa u Didroovoj numeraciji: četvrti (politički interesi, religijski običaji, ideološke predrasude), sedmi (jezik kao izražajno-komunikacijska konvencija), osmi (vaspitanje i obrazovanje), jedanaesti i dvanaesti (konvencije kao modeli i predrasude). Preostali izvori razlika u sudu ukusa – prvi, treći i deseti, ranije su u ovoj analizi pripisani emotivno-psihološkom profilu kao svojevrsnoj podvrsti koja je, u različitim stupnjevima, kombinacija bioloških određenja i društvenih konvencija.

**

Iz prethodnog detaljnog prikaza kako se obrazuje sud ukusa, kako je to Didro predstavio u *Raspravi o Lepom*, proizlazi da je on uvek *relativan*: uslovljen nečim, izazvan nečim, podložan promeni pod uticajem nečeg. U studiji iz dramaturgije *O dramskoj poeziji* (*De la poésie dramatique*, 1758), u poglavlju XXII, naslovljenom „O autorima i kritičarima“ (“Des auteurs et des critiques“), Didro ponavlja biološko-determinističku i fizikalno-eksperimentalnu tezu da je čovek u neprestanom fizičko-mentalnom kretanju i da na poimanje *lepog*, *dobrog* i *istinitog*, tj. na formiranje vrednosnih sudova, utiče niz faktora – od fizikalno-bioloških do društveno-etičkih; prema tome, kod ljudi:

> Njihov opšti sastav, čula, spoljašnji izgled, [unutrašnji organi][120], pokazuju različita svojstva. Njihova vlakna, mišići, čvrstva tkiva, tečnosti, razlikuju se među sobom. Duh, uobrazilja, pamćenje, ideje, istine, predrasude, vrsta hrane, funkcije, znanja, uslovi života, vaspitanje, ukusi, imovno stanje, talenti, kod njih su različiti. Predmeti, klime, naravi, zakoni, običaji, navike, vlade, religije, kod njih se razlikuju. (1962: 147)[121]

I to nije sve – ne zaustavlja se Didro na prethodnome – u jednom istu čoveku „sve je u neprestanom menjanju“ («tout est dans une vicissitude perpétuelle»), bilo da se na čoveka gleda u fizičkom ili moralnom smislu: patnja smenjuje zadovoljstvo, a zadovoljstvo patnju, zdravlje smenjuje bolest, a

[120] « les viscères » iz Didroove rečenice izostao je u prevodu Radmile Miljanić.

[121] « L’organisation générale, les sens, la figure extérieure, les viscères, ont leur variété. Les fibres, les muscles, les solides, les fluides, ont leur variété. L’esprit, l’imagination, la mémoire, les idées, les vérités, les préjugés, les aliments, les exercices, les connaissances, les états, l’éducation, les goûts, la fortune, les talents, ont leur variété. Les objets, les climats, les mœurs, les lois, les coutumes, les usages, les gouvernements, les religions, ont leur variété. » (2000: 1347)

bolest zdravlje. Zato se Didro pita kako bi bilo onda moguće da dva čoveka imaju u potpunosti istovetan *ukus* ili istovetno poimanje *istinitog*, *dobrog* i *lepog*. Sumnja u to izrečena je i u *Raspravi o Lepom* u kojoj, nakon elaboracije o dvanaest izvora razlika u mišljenjima, autor smelo spekuliše da možda nema dva čoveka koji zapažaju potpuno iste *odnose* u jednom istom predmetu i koji ga nalaze *lepim* u istom stupnju. Ali, ni u samom čoveku ne postoji konstanta, vraćamo se na prethodno citiranu raspravu *O dramskoj poeziji*, u kojoj se Didro pita: kako bi onda bilo moguće da ima jednog jedinog čoveka među nama koji bi sačuvao tokom čitavog svog života isti *ukus*, i koji bi nosio iste sudove o *istinitom*, *dobrom* i *lepom*. Odgovor je: „Biće uvek isto onoliko merila koliko i ljudi, a jedan isti čovek imaće isto toliko raznih merila koliko i osetno različitih perioda u svome životu." (1962: 148; 2000: 1348)

Da „svako životno doba ima svoj ukus" čitamo i u Didroovim *Ogledima o slikarstvu* (*Essais sur la peinture*, 1766), u četvrtom poglavlju, nazvanom „Ono što svi znaju o izrazu, i nešto o čemu niko ne zna" (« Ce que tout le monde sait sur l'expression, et quelque chose que tout le monde ne sait pas »), na čijim se stranicama autor pita je li bolji njegov ukus kad je bio osamnaestogodišnjak ili je bolji njegov ukus u dobi od pedeset godina; a kako su didroovska pitanja uglavnom retorska, odgovor brzo sledi (2000: 487): sa osamnaest godina, ono što se oseća nije još *slika lepote*, već *fizionomija zadovoljstva* koja pokreće čoveka.

## 5. Postojano načelo dobrog ukusa

Uprkos sveukupnoj prethodnoj relativizaciji suda ukusa, u smislu njegove potpune određenosti nizom faktora i zavisnosti od brojnih okolnosti, i uprkos subjektivizaciji čovekovog prosuđivanja, u smislu nestalnosti utisaka i promenljivosti stavova, Deni Didro okončava *Raspravu o Lepom* sledećim zaključkom:

> Kako god bilo sa svim tim uzrocima razlika u našim sudovima, to ipak nije razlog zbog koga treba misliti da je stvarno lepo, ono koje se sastoji u zapažanju odnosa, jedna himera. Primena toga principa može se beskonačno menjati, i razne njene promene od slučaja do slučaja mogu da budu povod književnih rasprava i ratova: ali zato njen princip ipak ostaje ne manje stalan. (1962: 44)[122]

To *postojano načelo* (*le principe constant*), koje Didro pominje u *Raspravi*

[122] « Quoi qu'il en soit de toutes ces causes de diversité dans nos jugements, ce n'est point une raison de penser que le *beau* réel, celui qui consiste dans la perception des rapports, soit une chimère ; l'application de ce principe peut varier à l'infini, et ses modifications accidentelles occasionner des dissertations et des guerres littéraires : mais le principe n'en est pas moins constant. » (2000: 112)

*o Lepom*, a koje treba da označi objektivno zasnovane sposobnosti za čulno-refleksivno saznanje i rasuđivanje, odgovara pojmu *nepromenljivog merila* (*la mesure invariable*) ili *pokazatelja van mene* (*module hors de moi*), za čim Didro traga u već pomenutom XXII poglavlju rasprave *O dramskoj poeziji*: dokle god to traganje ne bude okončano, za Didroa će svi sudovi biti *neizvesni*, a većina njih biće *pogrešni*. Gde da pronađe to *nepromenljivo merilo* koju traži i koja mu nedostaje – pita se Didro, i u sokratskom dijalogu, tj. postupkom sugestivnog navođenja na željeni odgovor, razgovara sa samim sobom:

> Hoću li ga naći u nekom idealnom čoveku koga ću stvoriti i pred koga ću izneti predmet o kojem će on presuditi, dok ću se ja ograničiti na to da budem samo njegov veran odjek? Ali, taj će čovek biti moje delo... Šta smeta ako ga ja stvorim prema nepromenljivim elementima... A ti nepromenljivi elementi, gde su oni?... U prirodi? Dobro, ali kako da ih sakupimo?... To je teško, ali je li i nemoguće? A i kada se ne bih mogao nadati da ću uspeti da stvorim sebi jedan savršen uzor, da li bi me to razrešavalo obaveze da to pokušam?... Ne... Pokušajmo, dakle! (1962: 148–149)[123]

Neka *književnik* (*homme de lettres*) načini sebi *idealni model* (*modèle idéal*) najpotpunijeg književnika i neka kroz njegova usta prosuđuje svoje i tvorevine drugih – predlaže Didro, a isto to savetuje i filosofu. Tom modelu, koji čovek izgrađuje u sebi svesno, promišljanjem, sticanjem znanja, iskustvenim proverama, tj. *eksperimentalno*, sve što bude izgledalo dobro i lepo tom modelu, i biće takvo; sve što mu bude izgledalo lažno, loše i ružno, biće takvo.[124] *Idealni model*, kao mera koja je uspostavljena u čoveku, biće veći i ozbiljniji što se bude uvećavalo znanje, ali:

> Nema nikoga, i nikoga ne može biti, koji u svemu podjednako dobro sudi o istinitom, o dobrom i lepom. Ne; i ako pod čovekom dobroga ukusa podrazumevamo onoga koji u sebi nosi opšti idealni uzor svakog savršenstva, onda je to zabluda. (1962: 150)[125]

---

[123] « Mais où prendre la mesure invariable que je cherche et qui me manque ? – Dans un homme idéal que je me formerai, auquel je présenterai les objets, qui prononcera, et dont je me bornerai à n'être que l'écho fidèle. – Mais cet homme sera mon ouvrage. – Qu'importe, si je le crée d'après des éléments constants ? – Et ces éléments constants, où sont-ils ? – Dans la nature. – Soit, mais comment les rassembler ? – La chose est difficile, mais est-elle impossible ? – Quand je ne pourrais espérer de me former un modèle accompli, serais-je dispensé d'essayer ? – Non. – Essayons donc. » (2000: 1348)

[124] Didroov unutrašnji idealni model, kao postojano merilo dobrog ukusa, kako ga on definiše, u potpunosti odgovara Bateovom idealnom modelu, kao uzvišenom idealu, koji je neprikosnoveno pravilo u odlučivanju. Taj model se, takođe, kao što je slučaj i kod Didroa, izgrađuje čitanjem dobrih pesnika. O tome Bate piše u *Lepim umetnostima svedenim na jedno isto načelo*. (Batteux 1746: 116)

[125] « Il n'y a personne, et il ne peut y avoir personne, qui juge également bien en tout du vrai, du bon et du beau. Non : et si l'on entend par un homme de goût celui qui porte en lui-même le modèle général idéal de toute perfection, c'est une chimère. » (2000: 1349)

Tim korakom nazad u teoriji ukusa, Didro ne misli da je naudio onom objektivno zasnovanom i racionalno održivom u sudovima ukusa, a što treba da bude nekakvo *stalno načelo, nepromenljivo merilo,* i u tom smislu shvaćen *idealni model*; naprotiv, taj model će se menjati prema okolnostima i to je drugo istraživačko izučavanje kojem treba da se posveti – poručuje Didro. I Arist, pseudonim pod kojim Didro sebe uvodi u raspravu u poglavlju XXII ogleda *O dramskoj poeziji*, na kraju shvata kako ima još mnogo da nauči, te se vraća kući, gde se zatvara na petnaest godina, posvetivši se izučavanju istorije, filosofije, etike, nauke i umetnosti, nakon čega je, kad mu je bilo pedeset pet godina, postao izuzetno obrazovan, čovek od ukusa i sjajan kritičar.[126] Nije li pogrešno poslednji pasus *O dramskoj poeziji* čitati drukčije osim kao idealističko-ironični zaključak? Možda je čak i u saglasju s ramoovskim šegačenjem u njegovoj dijaloškoj raspravi s Filosofom u kafeu Režans (café de la Régence), a povodom vrednosnog rasuđivanja:

> Ako galama oko njega postane jača, on zeva, proteže se, protrlja oči i kaže: „Ehe, šta je, šta je?“ – Reč je o tome ko ima više duha, Piron ili Volter? – Da se razumemo, vi kažete duha? a ne ukusa? Jer vaš Piron nema pojma o tome šta je ukus. – Nema pojma? – Ne...“ I već smo zaplovili u raspravu o ukusu. Tada domaćin daje znak rukom da hoće da govori, jer on smatra da naročito dobro zna šta je ukus. „Ukus, kaže on... ukus je...“ Bogami, ja ne znam šta je rekao da je ukus, a ni on. (Didro 1946: 300)[127]

Ipak, duhovno narastanje i intelektualno usavršavanje na ceni su kod Didroa, a ona se postižu kroz neprestani proces saznavanja i podučavanja. U tom smislu, u pismu Sofi Volan, od 11. avgusta 1759. godine, Didro tvdi da je postojan u svojim ukusima (Diderot 1997: 136): što mu se jednom dopadne, uvek mu se sviđa, jer njegov izbor ga je uvek *s* razlogom podsticao; bilo da mrzi ili voli, zna zašto je tako. Na istu temu, i u istom tonu razmišljanja, u *Ogledima o slikarstvu* Didro tvrdi (2000: 514–515) da se zadovoljstvo uvećava srazmerno *mašti*, *senzibilnosti* i *znanjima*, da priroda ni umetnost koja po prirodi stvara ne kazuju ništa *glupaku*, a vrlo malo kazuju *neznalici*. Didro ne želi da pitanje *ukusa* prepusti kapricioznoj subjektivnoj neukosti, jer:

---

[126] Loran Versini, priređivač kritičke edicije Didroovog opusa, u Aristu vidi ne samo Didroovog dvojnika estetičara, već i filosofa biološkog materijalizma. (Diderot 2000: 1348)

[127] « Si le vacarme devient violent, il bâille, il étend ses bras, il frotte ses yeux, et dit : « Et bien ! Qu'est-ce ? Qu'est-ce ? – Il s'agit de savoir si Piron a plus d'esprit que de Voltaire. – Entendons-nous. C'est de l'esprit que vous dites ? Il ne s'agit pas de goût? Car du goût, votre Piron ne s'en doute pas. – Ne s'en doute pas? – Non. » Et puis nous voilà embarqués dans une dissertation sur le goût. Alors le patron fait signe de la main qu'on l'écoute ; car c'est surtout de goût qu'il se pique. « Le goût, dit-il… le goût est une chose… » Ma foi, je ne sais quelle chose il disait que c'était ; ni lui, non plus. » (Diderot 2006: 660)

> Ako je ukus stvar kaprica, ako nema nikakvog pravila lepog, odakle onda dolaze ona izvrsna osećanja koja se uzdižu tako iznenada, tako nehotično, tako burno, u dubini naših duša, koja ih rasplinjuju ili ih stežu, i koja nam nagone na oči suze radosnice, suze tuge, suze divljenja, bilo na prikaz neke pojave u fizičkom svetu, bilo na priču od velikog moralnog značaja?[128]

> Šta je onda *ukus*:
> Lakoća stečena ponavljanim iskustvima, da se dosegne istinito ili dobro, s okolnošću koja ga čini lepim, i da se time bude dirnut brzo i živo. Ako su iskustva koja određuju sud prisutna u pamćenju, imaćemo prosvećen ukus. Ako je tu pamćenje iščilelo, i ako preostaje samo utisak, imaćemo takt, instinkt.[129]

Didro smatra da su *iskustvo* (*expérience*) i *izučavanje* (*étude*) *prethodna osnova* (*les préliminaires*) i za onog koji stvara umetničko delo i za onog koji donosi vrednosne sudove; zatim dolazi *senzibilnost* (*sensibilité*). U *Osnovama fiziologije* Didro određuje senzibilnost kao fizikalni oset, čulnobiološku reakciju, sposobnost da se stupi u odnos s okolinom, sposobnost koju poseduju životinje.[130] Kod čoveka, senzibilnost obuhvata, uz već podrazumevani fizikalni oset posredstvom nerava, i osećanje kao duševnost, maštovitu živost, čestitu duhovnost, ali i preosetljivost u nepovoljnom smislu izostanka razumne razložnosti i kritičke objektivnosti, što je određenje koje Didro daje u *Paradoksu o glumcu* (*Paradoxe sur le comedien*, 1830).[131] Ali, može postojati i „ukus bez osećajnosti“, kao što može posto-

[128] « Si le goût est une chose de caprice, s’il n’y a aucune règle du beau, d’où viennent donc ces émotions délicieuses qui s’élèvent si subitement, si involontairement, si tumultueusement, au font de nos âmes, qui les dilatent ou qui les serrent, et qui forcent de nos yeux les pleurs de la joie, de la douleur, de l’admiration, soit à l’aspect de quelque grand phénomène physique, soit au récit de quelque grand trait moral? » (2000 : 513)

[129] « Une facilité acquise par des expériences réitérées, à saisir le vrai ou le bon, avec la circonstance qui le rend beau, et d’en être promptement et vivement touché. Si les expériences qui déterminent le jugement sont présentes à la mémoire, on aura le goût éclairé. Si la mémoire en est passée, et qu’il n’en reste que l’impression, on aura le tact, l’instinct. » (2000: 515)

[130] „Senzibilnost je osobina svojstvena životinji, koja nju obaveštava o odnosima koji su između nje i svega što je okružuje“ (« La sensibilité est une qualité propre à l’animal, qui l’avertit des rapports qui sont entre lui et tout ce qui l’environne. ») „Pokretljivost čini senzbilnost jačom: nepokretljivost je uništava u celosti. Senzibilnost je moćnija od volje. Senzibilnost materije je život svojstven organima.“ (« La mobilité rend la sensibilité plus forte : immobilité la détruit dans le tout. La sensibilité est plus puissante que la volonté. La sensibilité de la matière est la vie propre aux organes. ») (Diderot 1994: 1267) „Ukinite senzibilnost, ostaje vam samo nepokretni molekul.“ (« Supprimez la sensibilité, il ne vous restera que la molécule inerte. » – 1994: 1268)

[131] „Osetljivost, prema jedinom značenju koje je do sada davano tome izrazu jeste, kako se meni čini, ono osećanje gotovosti, sadruga slabosti organa, posledica pokretljivosti dijafragme, živosti mašte, tananosti živaca, koje nas čini sklonim da sažaljevamo, da uzdrhtimo, da se divimo, da strepimo, da se zbunjujemo, da plačemo, da padamo u nesvest, da priteknemo u pomoć, da

jati „osećajnost bez ukusa“ – razvija dalje Didro svoju misao – „prekomerna osećajnost“ (« sensibilité extrême ») zaslepljuje rasuđivanje, a „mirni posmatrači prirode“ (« tranquilles observateurs de la nature ») često bolje poznaju „tanane strune koje treba potaći“ (« les cordes délicates qu’il faut pincer »). U *Ogledima o slikarstvu* Didro kaže:

> Razum katkad ispravlja brzi sud osećajnosti; na to je pozvan. Otuda toliko tvorevina skoro odmah zaboravljenih čim su aplauzom pozdravljene; toliko drugih ili neprimećenih ili prezrenih koje često zadobijaju, vremenom, napretkom duha i umetnosti, staloženijom pažnjom, nagradu koju zaslužuju.[132]

Otuda Didro vidi istinski sud kritike i *glas javnosti* (*voix publique*) koji prepoznaje umetničku vrednost, ne u onoj „mešanoj svetini od ljudi svake vrste“ (« cohue mêlée de gens de toute espèce »), koja će iz partera pozorišta bučno izviždati neko remek-delo, i u izložbenom slikarskom *Salonu* podići prašinu, već, poverava se Didro svom prijatelju vajaru Falkoneu u pismu, avgusta 1766. godine:

> Ja govorim o onom malom stadu, o onoj nevidljivoj crkvi koja sluša, koja gleda, koja promišlja, koja tiho govori, a čiji glas prevladava s vremenom i obrazuje opšte mnjenje. Govorim o onom svetom, mirnom i osmišljenom sudu cele nacije, sudu koji nikada nije pogrešan, sudu koji nikada ne ostaje nepoznat, sudu koji traje kad ućute svi zasebni mali interesi; sud koji dodeljuje svakoj tvorevini njenu tačnu vrednost, nedvosmislen i neopoziv sud, kada se nacija, saglasna s velikim umetnicima po pitanju zasluge starih tvorevina, priznate i osećanjem primljene, pokaže stručnom u presudi koju daje o modernim tvorevinama.[133]

pobegnemo, da vičemo, da gubimo razum, da preterujemo da preziremo, da nipodaštavamo, da nemamo nijednog tačnog pojma o istinitom, o dobrom i o lepom, da budemo nepravedni, da budemo ludi.“ (Diderot 2006: 46) (« La sensibilité, selon la seule acception qu’on ait donné jusqu’à présent à ce terme est, ce me semble, cette disposition, compagne de la faiblesse des organes, suite de la mobilité du diaphragme, de la vivacité de l’imagination, de la délicatesse des nerfs, qui incline à compatir, à frissonner, à admirer, à craindre, à se troubler, à pleurer, à s’évanouir, à secourir, à fuir, à crier, à perdre la raison, à exagérer, à mépriser, à dédaigner, à n’avoir aucune idée précise du vrai, du bon et du beau, à être injuste, à être fou. » – Diderot 2000: 1403)

[132] « La raison rectifie quelquefois le jugement rapide de la sensibilité ; elle en appelle. De là tant de productions presque aussitôt oubliées qu’applaudies ; tant d’autres ou inaperçues ou dédaignées qui reçoivent du temps, du progrès de l’esprit et de l’art, d’une attention plus rassise, le tribut qu’elles méritent. » (2000: 515–516)

[133] « Je parle de ce petit troupeau, de cette église invisible qui écoute, qui regarde, qui médite, qui parle bas, et dont la voix prédomine à la longue et forme l’opinion générale. Je parle de ce jugement sain, tranquille et réfléchi d’une nation entière, jugement qui n’est jamais faux, jugement qui n’est jamais ignoré, jugement qui reste lorsque tous les petits intérêts particuliers se sont tus ; jugement qui assigne à toute production sa juste valeur, jugement sans équivoque et sans appel, lorsque la nation, d’accord avec les plus grands artistes sur le mérite reconnu et senti des productions anciennes, se montre compétente dans la sentence qu’elle porte des productions modernes. » (Diderot 1997: 679–680)

Nevidljiva crkva koju Didro pominje jeste prosvećena *publika* koju čine „ljudi od ukusa“ i to je *publika* istovetna Diboovoj, koju ne čini „prost svet“ (« le bas peuple »),[134] već, kako to citira francuska istoričarka estetike Ani Bek, nju čine „osobe koje su stekle prosvećenje, bilo čitanjem, bilo opštenjem s otmenim svetom i koje su kod sebe oformile, ma na koji način da je to bilo, ono rasuđivanje koje nazivamo stečenim ukusom“ (Becq 1994: 313).[135] Bek zaklju- čuje da je, naposletku, u diboovskom određenju suda publike, osećanje ipak izgubilo svaki smisao (*raison d'être*) i da je tu, manje-više, uvek reč o *diskusiji* (*discussion*). Nije li to, konačno, i didroovsko određenje *ukusa*: kao razumskog suda koji preispituje naklonost proizašlu iz neposrednog osećanja?[136]

## 6. Intersubjektivnost estetskog suda

Dejvid Fant odbacuje ona mišljenja po kojima je za Didroa *estetski sud* (*esthetic judgment*) zasnovan na „zadovoljstvu proisteklom iz iskustva“ (“the pleasure experienced“) i da razum interveniše samo da bi opravdao takav sud. Američki teoretičar zaključuje (Funt 1968: 132) da je za Didroa estetski sud, od početka do kraja, *pitanje razuma* (*question of reason*), pri čemu kod kod njega postoji razlika više između „implicitnog i eksplicit- nog rezonovanja“ (“implicit and explicit reasoning“), nego između „čistog oseta i čistog razuma“ (“pure sensation and pure reason“); percepcija ili *osećanje* (*feeling*) jeste *implicitni razum*. „Estetski sud proističe iz sučeljavanja konkretnog ljudskog bića i kvazi-bića koje je umetničko delo“ – daje Fant definiciju didroovskog poimanja *ukusa* kao umetničkog vrednosnog suda i nastavlja: „To je sud koji se temelji na iskustvu, ali iskustvo za Didroa ne znači prosto unutrašnje predstave pet ili šest čula. Iskustvo označava sveu- kupnost interakcije čovekovog bića s drugim oblicima u prirodi, što započi- nje na rođenju, i na čemu su ~~zasnovani sušt~~inski vidovi našeg opažanja“.[137]

[134] Artur Vilson kaže da Didro u svom teorijsko-istraživačkom radu nikada neće pronaći zadovoljavajuće rešenje za pitanje koje ga je mučilo, a ono je sledeće: kako da se popularizuje umetnost a da se time ona ne vulgarizuje. Vilson zaključuje da je Didro odbijao da prihvati širu demokratizaciju ukusa, ukoliko bi to štetilo samoj umetnosti u onom što je i čini umetnošću, a to je njena vrednost koja se trajanjem potvrđuje. (Wilson 1985: 447)

[135] Ani Bek pojašnjava da je *goût de comparaison* stečeni ukus (*goût acquis*), kultivisano znanje proisteklo iz *ponavljanih iskustava* (*expériences réitérées*).

[136] Nije li to stanovište i samog Dalambera koji *diskusiji* daje poslednju reč spram *utiska*? Time bi se približili didroovsko i dalamberovsko gledište, a to bi značilo da Veronik Le Ri gubi uporište u dokazivanju kako postoje oprečna gledišta u pitanju *ukusa* kod ova dva prva čoveka *Enciklopedije.* Podsetimo se toga da je već ranije na stranicama ovog tematskog poglavlja vođena polemika sa stavovima Verorik Le Ri.

[137] “Esthetic judgment arises from the confrontation of the concrete human organism with

Konačno rešenje kojim bi izbegao zamku subjektivizma i očuvao nepromenljivost načela suda Didro je pronašao u *idealnom modelu* kao uzoru za estetski sud – zaključuje Fant. Jedan drugi didrolog, Lester Kroker, pronalazi *logičku grešku* (*logical error*) u Didroovom konačnom zaključku da *stvarno lepo* nije *himera*, da *ukus*, iako je promenljiv, nije stvar *kaprica*, već da postoji jedno „nepromenljivo načelo" na kom je zasnovano suđenje – što čitamo i na kraju Didroove *Rasprave o Lepom.* Ako je *ukus* definisan kao „sposobnost da se percipiraju objektivni odnosi" ("the ability to perceive objective relationships"), a *lepo* je već definisana kao „percepcija odnosa" ("the perception of relationships"), koja je onda razlika između *lepote* i *ukusa*; kako jedno može biti „objektivno i stalno" ("objective and constant"), a drugo *relativno* i *promenljivo* (relative and varying), jer odnosi su shvaćeni kao *objektivna realnost*, dok se *percepcija odnosa* menja od čoveka do čoveka, od jedne do druge epohe – to su pitanja koja postavlja Lester Kroker, a odgovor koji predlaže je sledeći: „Jedini način da se izađe iz zamke bio bi da se lepota definiše kao odnosi sami, a ne kao *recepcija odnosa*, a Didro pazi da to ne učini (mada se povremeno čini da je to i nagovešteno u njegovom pojmu *beau réel*). Dokle god je percepcija element u definiciji lepote, dotle se i lepota menja s percepcijom."[138]

Didroovo nastojanje da izmiri relativnost *ukusa* s objektivnošću *lepog*, prema Krokerovom zaključku (1952: 98), već obrazlaganom u drugom poglavlju ove knjige, u temi Lepo, vodi direktno na „izmenjenu subjekti- vističku poziciju" ("modified subjective position"): iako postoje „stvarne osobine u predmetima" ("real qualities in objects"), *lepo* i(li) *ukus* postoje jedino u meri u kojoj *duh* (*mind*) uspeva da uspostavi s predmetima „pod- sticajne i skladne odnose" ("stimulating and harmonious relationships"). Tako su *odnosi* kod Didroa – kako to shvata Kroker (1952: 98–99) – u stvari, mentalne operacije kroz koje se povezuju dva bića, dve vrednosti, a *mašta* čitaoca ili gledaoca ima konačnu ulogu u totalitetu odnosa koji obrazuje umetničko delo, jer umetnost nije stvar za sebe, već dobija značenje u od- nosu na recipijenta. Za Didroa je umetnost uvek „komunikacija emocije" ("the communication of emotion"), i vrednost dela zavisi u potpunosti od osobe koja ga percipira – tako Kroker dovodi do krajnosti gledište o didroovskom određenju *lepog* i *ukusa* iz pozicije *izmenjenog subjektivizma*.

---

the quasi-organism which is the work of art. […] It is a judgment founded upon experience, but experience for Diderot does not mean simply the internal representations of the five, or six, senses. Experience signifies the totality of the interaction of the human organism with the other forms of nature, which begins at birth, and upon which the fundamental forms of our perception are built." (Funt 1968: 134)

[138] "The only way out of the trap would be to define beauty as the relationships themselves, and not as the "perception of relationships", and this Diderot is very careful not to do (although at times it seems almost implied in his "beau réel"). As long as the perception is a element in the definition of beauty, then beauty must vary with the perception." (Crocker 1952: 97)

Pol Vernijer, u kritičkom komentaru za izdanje *Estetičkih Dela* (1994), kaže da je doktrina o ukusu stalno prisutna kod Didroa: estetski sud kao *instinkt o lepom* predstavlja emocionalni susret *iskustva* i *predmeta.* Međutim, u „Dodacima Pismu o gluvim i nemim“, obraćajući se gospođici de la Šo, što je ovde već ranije citirano, Didro je priznao da nije dorastao zadatku da napiše filosofsku raspravu o *ukusu,* jer ne može savladati teškoće s kojima se suočava. Filosof, koji ne samo da je bio dorastao postavljenom zadatku, nego je – prema oceni Ani Bek (1994: 14) – dao tako značajnu *sintezu,* s kojom se ne može uporediti „francuski teorijski napor čitavog 18. veka“, jeste Imanuel Kant.

Nemački filosof zatekao je problem koji je mučio teoretičare 18. veka, a to je kako da se zasnuje nekakva *estetika osećanja* kao nauka, kad su sve odredbe *osećanja* po svom značenju *subjektivne*: opažaji su čulni, a suđenje pripada razumu, te je suditi estetski ili čulno protivrečnost. Stvari izvan nas poimamo *čulno* i to poimanje je subjektivno, ali ono se odnosi na ono izvan nas što je materijalno, *realno* – to je Kantovo teorijsko polazište (Kant 1975: 78) koje mu je zaveštala estetika 18. veka. Ono što čini vezu predstave nekog objekta sa subjektom, to je njeno *estetsko svojstvo* – kantovska je verbalna varijanta određenja *lepog*, koje je u vezi s *opažanjem*, što je već bio elaborirao Didroov 18. vek. Međutim, za Kanta *lepo* je bezinteresno, tj. „nezavisno od predstave dobrog“ (1975: 115), a „ukus je moć prosuđivanja“ onog što je *lepo.*[139] Ono što je potrebno da se neki predmet nazove *lepim*, to mora da se pronađe putem „analize sudova ukusa“, a *sud ukusa* nikako nije *sud saznanja*, usled čega on nije *logički* sud, već *estetski*, iako – „sud ukusa je sličan logičkom sudu po tome što i on pokazuje neku opštost i nužnost, ali ne opštost i nužnost koje se zasnivaju na pojmovima o objektu, već neku čisto subjektivnu opštost i nužnost.“[140] (Kant 1975: 172) Poenta Kantove estetike može se izvesti i iz sledećeg njegovog stava:

[139] „*Ukus* predstavlja moć prosuđivanja jednoga predmeta ili neke vrste predstavljanja pomoću dopadanja ili nedopadanja *bez ikakvog interesa*. Predmet takvog dopadanja naziva se *lepim*.“ (Kant 1975: 100)

[140] Odredbeni razlog *estetskog suda* leži u *osetu* koji je u vezi s *osećanjem*, a zadovoljstvo i nezadovoljstvo ne predstavljaju nikakve vrste *saznanja* i sami za sebe ne mogu da se objasne, te je potrebno da se *osete*, a ne *uvide* – tvrdi Kant (1975: 35). Da bi *estetski sud* uzdigao iznad kaprica jedinke i dodelio mu objektivnu odliku *suđenja*, Kant ga deli na dve vrste (1975: 30): jedan je *estetski čulni sud* koji proističe iz *oseta* proizvedenog neposredno od strane empirijskog opažaja predmeta, i takav sud sadrži *materijalnu svrhovitost*; on se ne odnosi na moć saznanja, već se preko čula odnosi na neposredno osećanje zadovoljstva. Ukus je varvarski kada su mu radi dopadanja potrebne primese draži i ganuća, i takvi sudovi su *empirijski*, jer izražavaju prijatnost i neprijatnost – to su *sudovi čula* (1975: 112). Drugi je *estetski refleksivni sud* koji proističe iz *oseta* proizvedenog od strane skladne igre mašte i razuma, i takav sud sadrži *formalnu svrhovitost*; jedini je sud koji je zasnovan na naročitim principima moći suđenja (1975: 30). Čisti formalni estetski sudovi jedini su pravi sudovi ukusa i iskazuju lepotu o nekom predmetu ili o njegovom načinu predstavljanja (1975: 112).

> Kritika ukusa je veština ili nauka da se odredi uzajamni odnos razuma i uobrazilje u datoj predstavi (bez veze sa prethodnim osećanjem ili pojmom), te, dakle, da njihov sklad ili nesklad podvede pod pravila i da ta pravila odredi u pogledu njihovih uslova. Kritika ukusa je *veština* kada to pokazuje samo na primerima: ona je *nauka* kada mogućnost jednog takvog prosuđivanja izvodi iz prirode ove moći, kao moći saznanja uopšte. (1975: 171)

Međutim, izvor načela *ukusa* je skriven i za nemačkog filosofa, i on polazi od toga da u čoveku postoji neka „neodređena ideja natčulnog" (1975: 222). Prednost Kantove teorije u odnosu na druge teorije ukusa u 18. veku, i u odnosu na Bateovu teoriju kojoj je ona suštinski srodna, jedino je u tome što je nemački filosof uspeo da, kroz misaonu sistematičnost i terminološku inventivost, iz čega sledi i definijska umešnost, dostigne viši stepen naučne elaboracije.

* *

Vratimo se teorijski unazad za korak, to jest našem Didrou, koji se mučio s objektivističkim nasleđem tradicionalne estetike koja je, preko francuskog klasicizma, kako to Lik Feri precizno sažima (Feri 1994: 37) – *lepotu* svela na prostu čulnu predstavu istine, a *sud ukusa* poistovetila s logičko-matematičkim suđenjem. Didro je nastojao da izmiri *subjektivizaciju lepog* shvaćenog kao čulni opažaj i *objektivizaciju merila* u umetničkom prosuđivanju. U tom naporu, on je samo jedan od brojnih teoretičara u 18. veku. Ipak, i kod Didroa se nazire u obrisima ono što će postati terminološki precizno izvedena elaboracija kod Kanta. Možda je to ono nedovoljno izgrađeno stanovište, koje je Kroker nazvao *izmenjenim subjektivizmom*, a što je trebalo da uputi na intersubjektivnost kao svojevrsnu objektivnost po ljudskoj meri. U tonu kojim se završava ovo poglavlje, prikladno je uklopiti i jedno Šujeovo razmišljanje povodom Didroa:

> Napokon, treba se povinovati očiglednom: bilo da je odnos opažen neposredno intuicijom, ili posredno intelektom, opažanje tog odnosa, kao odnosa lepote, ne ostaje time manje stvar subjekta koji ga opaža takvim. Ma kakav da je pređeni put, nailazimo samo na opaženi predmet i opažajući subjekat, i veza koja ih spaja zove se, hteli mi to ili ne, estetski sud, to jest operacija subjekta.[141]

[141] « Au bout du compte, il faut se rendre à l'évidence : qu'un rapport soit perçu immédiatement par l'intuition, ou médiatement par l'intellect, la perception de ce rapport comme rapport de beauté n'en reste pas moins l'affaire du sujet qui le perçoit comme tel. Quel que soit le chemin parcouru, on ne trouve jamais qu'un objet perçu et un sujet percevant, et le lien qui les unis s'appelle, qu'on le veuille ou non, un jugement esthétique, c'est-à-dire une opération du sujet. » (Chouillet 1973: 304)

# IV
## G e n i j e
### *priroda pesničkog umeća*

Izuzetni ljudi bave se uporno, dosledno i neprestano onim što ih čini izuzetnim. Sva dostignuća u umetnosti i sva otkrića u nauci postignuta su na isti način: „razmišljajući o tome stalno“ – što je i Njutnov (Newton) odgovor na pitanje kako je došao do tri zakona kretanja i sistema opšte gravitacije, a tom citiranom replikom služi se Nežon, autor prve studije o Didrou, kako bi potkrepio zaključak da se do otkrića ne dolazi slučajno ili nekakvim srećnim spletom okolnosti, već upornim radom, trudom i koncentracijom:

> Pripisati slučaju najkorisnija otkrića znači pretpostaviti dve jednako apsurdne stvari: jedna stvar – da nije potrebno baviti se nekom umetnošću ili naukom da bi se tu došlo do otkrića, budući da slučaj može da ih ponudi bez razlike svima, budalastom čoveku kao i prosvećenom, onom koji okopava zemlju kao i čoveku koji meditira ili se bavi računom; druga stvar – da su veštine proizišle, da tako kažemo, gotove iz glave izumitelja, kao što u mitu Atina naoružana izlazi iz Zevsovog mozga.[142]

Kada Didroa obuzme neka ideja, *zagreje mu glavu* – kako je sam govorio, i ta ideja ga neprestano *tiraniše*: sledi ga kad korača ulicama, čini ga rasejanim u društvu, prekida ga u značajnim poslovima, noću mu uskraćuje san.[143] Na pisaćem stolu, Didro drži veliku hartiju na koju beleži svoje misli, bez reda, kako nadolaze; kad se njegova glava premori, zastane,

[142] « Attribuer au hasard les inventions les plus utiles, c’est supposer deux choses également absurdes ; l’une, qu’il n’est pas nécessaire de s’être occupé d’un art ou d’une science pour y faire des découvertes, puisque le hasard peut les offrir indistinctement à tout le monde, à l’homme inepte comme à l’homme éclairé, à celui qui laboure comme à celui qui médite ou qui calcule ; l’autre, c’est que les arts sont sortis, pour ainsi dire, tout faits de la tête des inventeurs, comme on voit dans la fable Minerve sortir toute armée du cerveau de Jupiter. » (Naigeon 1821: 55)

[143] Didro ovde govori o problemu kvadrature kruga koji ga je obuzimao u jesen 1762. godine, o čemu piše prijateljici Sofi Volan, 14. oktobra iste godine. Didro očito nije razrešio problem kvadrature kruga, ali opis stanja duha i tela kad se preda nečemu, a koji daje u pismu, u potpunosti odslikava njegov pristup bilo da je reč o nekom filosofskom problemu, etičkoj dilemi ili umetničkom stvaranju. (Diderot 1997: 458)

dajući tako vremena idejama da nadođu kao hleb od kvasca; onda se vraća beleškama, sređuje ih, i odmah piše, sav u vatri; završni rad je konačna elaboracija koja traži najviše koncentracije i energije. Na osnovu prethodnog prikaza nastanka dela kroz faze od prvobitne zamisli do ostvarenja, Šarli Gijo govori o tri *vremena* (*temps*) u Didroovom stvaralačkom procesu (Guyot 1953: 77–78): vreme *nadahnuća* (*inspiration*) – da bi pisao o nečemu, Didro mora da bude time jako obuzet; sledi *osmišljavanje* («une patiente et soigneuse mise en ordre») kao *drugo vreme* – kada nastaju prve beleške i izvodi se shema dela; treće je *vreme pisanja* (*rédaction*). Pojednostavljeno, ta tri stvaralačka vremena mogu se imenovati na sledeći način: inspiracija, racionalizacija, realizacija.

## 1. Genije – Bog u čoveku

Je li prikaz Didroove posednutosti kakvom idejom u zametku i predanosti dok se ona ne oživotvori kroz umetničku verbalizaciju jednako i opis stanja genija u stvaralačkom činu? Da li atribut *genije* uopšte pristaje Didrou? I sam Filosof je, na pragu svoje pedesete godine, bio počeo da sumnja u to da je uopšte genijalan, verovatno razočaran svojim dometima kao dramatičar. Artur Vilson to sagledava na sledeći način:

> Na svoje pozorišne komade, *Vanbračni sin*, i posebno *Otac porodice*, praćene raspravama o dramskoj umetnosti i pozorišnoj postavci, računao je Didro da će mu pružiti glavni dokaz njegove genijalnosti. Pojam genija počeo je onda da opčinjava Didroa i ta reč se često sreće u njegovim spisima i pismima. Genije, mislio je on (kao i mi), najveći je od svih darova. Ali šta ako ga, uprkos obećanjima svojih ranih godina, on nije stvarno posedovao? Jedna takva sumnja, koja razjeda čoveka starog četrdeset osam godina (Didro je toliko imao 1761. godine), može da izmuči i obeshrabri do krajnjih granica.[144]

Čini se da Vladislav Folkjerski ne bi francuskog stvaraoca počastvovao atributom *genije*, kada se uzme u obzir ocena poljskog teoretičara da je Didro „lišen bilo kakvog pesničkog dara" (Folkierski 1925: 357–358), čak i same stvaralačke moći da oživotvori likove; međutim, umetnost je

[144] « C'était sur ses pièces, Le Fils naturel et surtout Le Père de famille, accompagnés de traités sur l'art dramatique et la mise en scène, que Diderot comptait pour apporter la preuve décisive de son génie. Cette notion de génie commençait alors à fasciner Diderot, et le mot se rencontre souvent dans ses écrits et dans ses lettres. Le génie, pensait-il (comme nous) est le plus grand de tous les dons. Mais alors si, malgré les promesses de ses premières années, il ne le possédait pas réellement ? Un tel doute, rongeant un homme de quarante-huit ans (c'était l'âge de Diderot en 1761) peut être torturant et décourageant à l'extrême. » (Wilson 1985: 345)

jedna od njegovih stalnih preokupacija i Didro je „obdaren senzibilnošću i entuzijazmom“, kojima ispunjava i obogaćuje svoje naučne analize, zbog čega nije mogao da ograniči sebe samo na to da bude logičar.

Ko se naziva genijem i šta znači imati genij – jedna je od tri velike teme moderne estetike, uz *lepo* i *ukus*, koju je elaborirao 18. vek, opet prkoseći autoritetu prethodnog, klasicističkog veka, ali i dalje sputavan teretom objektivističke tradicije i kartezijanske logike, dobivši naposletku svoj krajnji teorijsko-spekulativni domet u Kantovoj *Kritici moći suđenja* koja sintetiše oprečnosti *osećanja* i *pojma* u određenju *genija* kao duha „u srećnoj srazmeri između uobrazilje i razuma“, čime je osposobljen da za određeni *pojam* pronađe *predstave* i da njima da određeni *izraz* kojim se saopštava *subjektivno raspoloženje* (Kant 1975: 200). Italijanski estetičar Benedeto Kroče, međutim, na kantovsko poimanje umetnosti gleda kao na „senzibilno i imaginozno odevanje jednog intelektualnog pojma“, čime se estetika nemačkog filosofa svodi na teoriju „fantastičkog ulepšavanja intelektualnih pojmova delom genija“ (Kroče 2006: 369–370). Ako se sledi kročeovska linija razmišljanja s početka 20. veka, onda Kant (*Kritika moći suđenja*, 1790) samo daje sinhronu teorijsku sintezu dve dijahronijske oprečnosti – objektivističkog 17. veka i pretežno subjektivističkog 18. veka: kantovska teorija je, prema tome, čisto sublimisani sažetak filosofije poezije klasicizma i prosvećenosti, tj. moderne estetike.

I Deni Didro ispisuje svoje poglavlje u velikoj temi o prirodi izvanrednog stvaraoca, što se nastoji rekonstruisati u ovoj knjizi, i to podrazumeva, govoreći dalje slikovito, određeni predgovor – osvrt na civilizacijski milje u kom je Didro delovao i književno-filosofsku teoriju na kojoj se obrazovao.

* *

Litreov *Rečnik francuskog jezika* (*Dictionnaire de la langue française*, 1872–1877) daje deset upotrebnih značenja reči *genije* (*génie*), polazeći od grčke mitologije (*duh* ili *demon* zadužen da upravlja sudbinom jednog čoveka ili čitave zajednice), srednjevekovnih legendi (šumsko biće s natprirodnim moćima, *vilenjak*, kao i *duh* iz čarobne lampe u *Hiljadu i jednoj noći*) i hrišćansko-renesansnih alegorija (krilato dete kao simbol neke vrline ili strasti, *anđeo*), preko pridodatog novolatinskog značenja za urođenu izvanrednu opažajnu sposobnost kod pojedinih ljudi (*talenat*) i naročitu umešnost u određenoj oblasti bavljenja (*stručnjak*), do mentalno-senzibilnih i istorijsko-civilizacijskih karakteristika naroda (*duh*, mentalitet), izvanredne sublimisane ekspresivnosti određenog jezika (preimućstvo jezika, *duh jezika*) i vojno-odbrambene veštine (taktika opsade) i umeća u brodogradnji. Pomenuti rečnik iz prve decenije Treće republike beleži još da je *génie* reč koja je *moderna u francuskom jeziku*, da je njen najstariji pra-

vopisni oblik bio vrlo blizak provansalskom *genh* ili *geinh*, a da etimološki na početku stoji latinski oblik *genius* s kojim su u vezi još i katalonski *geni* i italijanski *genio*.

Krajem 17. veka, u prvom izdanju *Rečnika Francuske akademije* (*Dictionnaire de l'Académie française*, 1694), termin *génie* pominje se samo u dva vida: u osnovnom značenju, kao mitološko biće, tj. kućni duhovi i anđeli čuvari i u prenosnom značenju, kao „sklonost ili prirodna sposobnost, ili zaseban dar svakog pojedinca" («l'inclination ou disposition naturelle, ou le talent particulier d'un chacun»). Takva odrednica, koja se mogla primeniti na veći broj ljudi, neće biti izmenjena, ni značajno proširena, ni u jednom Akademijinom izdanju u Didroovo vreme, kao ni u petom izdanju *Rečnika* na kraju veka (1798). Jedini dodatak značenju jeste odrednica koja se javlja već u četvtom izdanju (1762), prema kojoj se pojam *génie* kao „prirodni dar i sklonost" odnosi na „nešto što se ceni i pripada duhu" («talent, inclination ou disposition naturelle pour quelque chose d'estimable, & qui appartient à l'esprit»).

Nasuprot Akademijinoj darežljivosti u deljenju atributa *genije* svakom nadarenom čoveku, umešnom i stručnom u svojoj oblasti bavljenja, Volter u *Filosofskom rečniku* (*Dictionnaire philosophique ou la raison par alphabet*, 1764) naziva smešnim kada se *genijem* nazove svaki nadaren čovek, jer: „to ime se daje samo nekom nadmoćnom talentu". Za Voltera, u slučaju *genija* u pitanju nije čak ni *veliki talenat*, to jest izuzetnost u bavljenju određenom veštinom i umetnošću, već *inovatorski talenat*, izuzetni pojedinac koji donosi otkriće:

> To je naročito onaj izum koji se javljao kao dar bogova, onaj *ingenium quasi ingenitum*, neka vrsta božanske inspiracije. Stoga, jedan umetnik, ma koliko savršen bio u svojoj oblasti, ako nema izuma, ako nije originalan, nije smatran genijem; proći će samo kao onaj kog su inspirisali umetnici koji su mu prethodili, čak i kad bi ih prevazišao.[145]

Moguće je, primerima brani svoje stavove Volter, da veliki broj ljudi igra bolje šah od samog izumitelja te igre, ali samo je on *genije* jer je izumi-

[145] « C'est surtout cette invention qui paraissait un don des dieux, cet *ingenium quasi ingenitum*, une espèce d'inspiration divine. Or, un artiste, quelque parfait qu'il soit dans son genre, s'il n'a point d'invention, s'il n'est point original, n'est point réputé génie; il ne passera pour avoir été inspiré que par les artistes ses prédécesseurs, quand même il les surpasserait. » Na kraju samog članka, Volter ponavlja: „Rekli smo da poseban genij svakog čoveka u umetnostima nije ništa drugo do njegov talenat; ali to ime se daje samo nekom nadmoćnom talentu. Koliko ljudi je imalo neki dar za poeziju, muziku, za slikarstvo! Ipak, bilo bi smešno da ih nazovemo genijima." (« Nous avons dit que le génie particulier d'un homme dans les arts n'est autre chose que son talent; mais on ne donne ce nom qu'à un talent très supérieur. Combien de gens ont eu quelque talent pour la poésie, pour la musique, pour la peinture! Cependant il serait ridicule de les appeler des génies. »). (Voltaire 2009)

telj, a ne šahovski velemajstori; Goblenove tapiserije (Jean Gobelin) vredne su, ali su *genijalne* prvobitne tapiserije koje su se pojavile u Flandriji; moderni bakrorezi nisu što i prve gravire u drvetu. Volter, u filološkom tumačenju pojma *genije*, ukazuje i na etimološku zabunu: Rimljani uopšte nisu rečju *genius* označavali *redak talenat*, već su u tom smislu koristili termin *ingenium*.[146] Međutim, francuski jezik je rečju *génie*, koja izvorno označava mitološko nevidljivo eterično biće koje upravlja čovekovom sudbinom po božjem nalogu, počeo da imenuje i smrtnike koje odlikuju izvanredne intelektualne sposobnosti i duhovno-stvaralački dometi.[147]

Još u antičko doba se verovalo da su ljudi koji čine izuzetne stvari *nadahnuti* od strane *genija*, svog ličnog demona; zato je bilo neophodno prizvati nekog *genija* koji podstiče na umetničko stvaranje, jednog od devet koliko ih je bilo: devet Musa. Rimski pesnik Ovidije, u didaktičkoj zbirci *Letopisi*, peva: „Ima jedan bog u nama, on je taj koji nas pokreće“,[148] što navodi i Volter u članku „Genije“ u *Filosofskom rečniku*, ali u nameri da ospori naziv *genije* svakom nadahnutom umetniku, jer se takva počast daje samo *izumiteljima* (*inventeurs*) u nauci, umetnosti i veštinama. Prema tome, ono prvobitno, što nema prethodnicu, već ono samo služi kao stvaralački uzor koji se kopira, kao umetničko merilo koje se preuzima, kao ideal kojem se teži, to je *original*, što je suštinska odlika genija – proizlazi i iz Volterovog članka „Genije“.

Reč *original*, kao pridev i kao imenica, pojavljuje se još u prvom izdanju *Rečnika Francuske akademije* (1694), s objašnjenjem da je to ono što „nije kopirano prema nijednom modelu, niti prema nijednom primeru“. Ta definicija pojmova *original* i *originalan* ponavlja se u svim izdanjima *Rečnika* u 18. veku, uz dodatak da je *originalno* ono što nije nastalo prema nekom

[146] Kant se osvrće na pojam *ingenium* u sledećoj definiciji: „*Genije* je urođena duševna sposobnost (ingenium) *pomoću koje* priroda propisuje umetnosti pravilo.“ (Kant 1975: 191) Vujaklija beleži srpske izvedenice *ingenij(um), ingeniozan* i *ingeniozitet*: „**ingenij(um)** (lat. ingenium, ingignere usaditi) prirodna sposobnost, darovitost, duh, razum, genije; duhovit i oštrouman čovek; oštrouman pronalazak; **ingeniozan** (lat. ingeniosus) uman, oštrouman, duhovit, darovit, dosetljiv, pronicljiv; **ingeniozitet** (nlat. ingeniositas) oštroumnost, dosetljivost, pronicljivost, darovitost, pronalazačka sposobnost.“ (Vujaklija 1980: 337)

[147] U Litreovom rečniku pod petu odrednicu za pojam *génie* piše: „Naročito, posebna sposobnost koja prevazilazi uobičajene okvire, bilo u književnosti, bilo u likovnim umetnostima (pojmiti i izraziti), bilo u naukama ili filosofiji (izumevati, zaključivati, obrazlagati, sistematizovati), bilo u aktivnosti kakva je državnička, vojna, itd.“ (« Particulièrement, aptitude spéciale dépassant la mesure commune soit dans les lettres et les beaux-arts (concevoir et exprimer), soit dans les sciences et la philosophie (inventer, induire, déduire, systématiser), soit dans l'action telle que celle de l'homme d'État, du militaire, etc. »). <http://artflx.uchicago.edu/cgi-bin/dicos/pubdico1look.pl?strippedhw=genie>.

[148] “Est deus in nobis, agitante calescimus illo”, Publius Ovidius Naso, *Fasti* VI, 5.

„primerku iste prirode“ (« exemplaire de même nature »). U prenosnom smislu kaže se *originalan* za pisca koji se odlikuje u nečemu u čemu nije bio formiran na osnovu nekog modela, a primeri kojima *Rečnik* ilustruje odrednicu *veliki originali* (*grands originaux*) jesu Homer i antički pesnici.[149] Što se tiče imenice *originalité*, *Rečnik Francuske akademije* beleži je prvi put tek 1762. godine u šturom određenju kao *osobine onog što je originalno* i kao pojam koji se koristi u vezi s osobama i stvarima.

Specijalista za 18. vek, profesor Rolan Mortije, smatra da je *originalnost* nova estetička kategorija u veku prosvećenosti, što je ne samo tema već i pun naslov njegove studije (*L'Originalité. Une nouvelle catégorie esthétique au siècle des Lumières*, 1982). Mortije objašnjava da je period 1740–1770. označio *prelom* (*cassure*) u revoluciji moderne estetike, posebno u oblasti književnog izraza, a koji se ogleda u tome da je genije shvaćen ne više kao imitator neprikosnovenih uzora, već kao inovator: „Suprotnosti između mimesisa i originalnosti postaju oštrije tek od trenutka kada se težina tradicije počinje osećati kao kočnica, a ne više kao podsticaj, kada je oponašanje izjednačeno s ropskom zavisnošću koja stavlja uzde geniju, umesto da genija otkrije njemu samom.“[150]

Mortije zaključuje da je tokom druge polovine 18. veka teorija oponašanja poražena, posebno u oblasti književnog izraza, i da je taj period označen kao preromantizam zato što je najavio epohu neobuzdane i neponovljive subjektivnosti, kao autentične individualnost i genijalne originalnosti, naspram klasicističke objektivnosti u znaku neprikosnovenih uzora i poetičkih propisa. Prelaz s klasicističke geniologije 17. veka na prosvetiteljsku geniologiju druge polovine 18. veka tema je sledećeg potpoglavlja.

---

[149] Rolan Mortije (Mortier 1982: 31) kaže da je u 18. veku pojam *original* označavao ono što ne potiče ni iz čega prethodnog, što ne liči ni na šta drugo, što prema tome predstavlja novinu i u tom smislu je pridev *original* dugo uziman u istom značenju kao i pridev *originel*, tj. kao *prvobitni* (*primitif*) ili *prvi* (*premier*). U Feroovom *Kritičkom rečniku francuskog jezika* (Féraud, *Dictionnaire critique de la langue française*, 1787–88) piše da *original* i *originel* imaju u osnovi isto značenje, ali da nemaju istu upotrebu: oba se odnose na imenicu *origine* (*poreklo*), ali da se pojam *original* koristi naspram onog što je samo kopija, dok je pojam *originel* sveden samo na religijski govor. Tako u primerima *originalna misao* i *originalni naslov*, reč *originel* ne bi značila ništa – objašnjava Fero – dok u teološkom rečniku ona označava, na primer, *prvobitni greh* (*péché originel*). <http://artflx.uchicago.edu/cgi-bin/dicos/pubdico1look.pl?strippedhw=original>.

[150] « L'opposition entre mimésis et originalité ne devient aiguë qu'à partir du moment où le poids de la tradition est ressenti comme un frein, et non plus comme un stimulant, lorsque l'imitation est assimilée à une dépendance servile qui bride le génie au lieu de lui révéler à lui-même » (Mortier 1982: 11)

## 2. Od genija Klasicizma do genija prosvećenosti

U ogledu „Didroovo poimanje genija“ (“Diderot’s Conception of Genius“, 1941) Herbert Dikman pravi semantičku distinkciju u engleskoj reči *genius* upotrebljenoj s određenim članom i bez njega: *the genius* je naročito obdarena osoba; *genius* je pojava izuzetne mentalne aktivnosti kod određenih ljudi.[151] Po analogiji, Dikman tumači i francuske termine *être un génie* i *avoir du génie*. *Biti genije* povezuje *talenat* i *individuu* koja ga nosi, tako da je *genije* ljudsko biće izvanredne snage koja mu daje jedinstveno mesto među ljudima. Dikman objašnjava da je „daleko značajnije opaziti da je u izrazu *avoir du génie* genije prevashodno shvaćen kao nešto odvojivo od njegovog nosioca, kao nešto što dolazi i prolazi, a da ne mora da promeni naša uobičajena poimanja i predstave o čovekovom mestu u svetu“.[152]

Dikmanova analiza semantičkog dubleta jedne iste reči (eng. *genius*, fr. *génie*) služi kao lingvistička potpora u dokazivanju da se u 18. veku promenio misaoni pristup u filosofiji poezije, tj. napravio prelaz s *objekta* na *subjekat*: *genije* nije više poiman kao „nepoznata, neodređena vrlina“ (“unknown, unspedified virtue“) koju poseduje određeni čovek, već je *genije* shvaćen kao čovek sâm koji je izvanredan. U pitanju je svesno, aktivno i stvaralačko određenje genijalne sposobnosti pojedinca – precizira Dikman (1941: 15–152). U klasicističkoj teoriji, *genije* je *osobina* darovana srećnom pojedincu koji je samo puki instrument prirode ili Boga. Do kraja 18. veka izgrađuje se gledište prema kojem je *genije* izraz „najvišeg ljudskog tipa“ (“the highest human type“) i tim se pojmom, kako to Dikman zapisuje u dijahronijskom osvrtu, zamenjuju prethodne odrednice istog značenja: *junak*, *mudrac*, *svetac*, *uomo universale*, *honnête homme*.[153] Kada se kaže da je genije najviši ljudski tip, prema Dikmanu, to znači ne samo da se njegovo delo smatra „najsavršenijim primerkom svoje vrste“, već i „najvećim mogućim ostvarenjem ljudskog duha“ (1941: 151): kroz svoje delo, sam genije predstavlja vrh duhovne i stvaralačke nadarenosti.[154]

---

[151] „U ovoj studiji, mi označavamo 'genijem' (bez određenog člana) nadarenost, a 'genijem' (s određenim članom) individuu samu“. (“In this study, we designate by “genius” (without the definite article) the endowment, and by “the genius” the individual himself.”) (Dieckmann 1941: 152)

[152] “But it is far more important to observe that in *avoir du genie* “genius” is principally regarded as something separable from its owner, something coming and passing which need not change our usual conceptions and ideas of the man’s position in the world.” (Dieckmann 1941: 152)

[153] Dikman beleži (1941: 153) da su se u 17. veku izuzetnim smatrali erudite, obrazovani ljudi i plemići, te da se talentovan i uspešan pojedinac nazivao *honnête homme*, a da su u 18. veku u opticaju bili termini *philosophe* i *homme de lettres* da bi označili eruditu koji piše i istupa u etičkoj, intelektualnoj i umetničkoj sferi.

[154] “What is meant by the statement that the genius was considered the highest type?

Dikmanov zaključak da se u 18. veku desio mentalni prenos od poimanja genija kao prirodne nadarenosti zadobijene božanskim blagoslovom ka poimanju prema kojem je genije pojedinac koji poseduje urođenu izvanrednu sposobnost, tj. shvaćen kao „najviši ljudski tip" (*"*the highest human type*"*), potvrđuje se i analizom stavova poetičara i filosofa s kraja 17. veka (preciznije od 1680. godine), kao i onih u 18. veku, a jednu takvu analizu daje Ani Bek u hronološkoj istoriji moderne francuske estetike. Promena tačke gledišta po pitanju prirode genija dovela je do toga da se odbaci pesnički mit prema kojem inspiracija za stvaranje dolazi od nekakvog, od bogova darovanog, *svetog ludila* (*furor divinus*). Iako su pesnici još uvek prizivali Apolona i Muse, piše Ani Bek, ni oni sami „nisu to shvatali ozbiljno" (1994: 356).[155] Teoretičari su, sa svoje strane, *entuzijazam* kao božansko nadahnuće počeli da svode na „zagrejanu maštu" – poziva se teoretičarka na La Mota (*Discours sur la poésie*, 1711).[156] Umesto *sposobnosti natprirodnog reda*, kako su nas ubeđivale tradicionalne poetike, pesnici u stvaranju ispoljavaju tri glavne odlike svog duha – *maštu*, *osećanje* i *razum*, čime se iz metafizičkog prelazi na psihološki i fizikalni nivo:

> U njemu se [pojmu genija] vidi manje neki izvanredni vid duha, a više jedan posebno srećni sklop već navedenih sposobnosti; ne uživajući ikakav poseban status, pojam genije dopušta sinonime, naročito kao što je talenat, a La Mot se stara o tome da sačini hijerarhiju ljudskih talenata od pamćenja do rasuđivanja, prolazeći preko mašte i suđenja.[157]

We mean that not only was his work conceived to be the most perfect specimen of its *genre*, but that it was regarded as the highest possible achievement of the human mind. Thus, through his work, the genius himself represents the acme of mental and creative endowment." (Dieckmann 1941: 151)

[155] U *Raspravi o Lepom* (*Traité du Beau*, 1715) Kruza kaže: „Danas ako prizivamo Muse, to je često ironično. U nameri da se življe oseti smešno u jednoj temi koju želimo da učinimo prezrenom, da bismo je razmotrili, prizivamo pomoć koja je, kako se činilo, bila potrebna najvećim pesnicima u najozbiljnijim i najuzvišenijim temama. Tako i G. Depreo [Nikola Boalo] priziva ugodno Muse na početku *Crkvenog pevačkog pulta*." (« Aujourd'hui si l'on invoque les Muses, c'est souvent par *Ironie*. En vue de faire plus vivement sentir le ridicule d'un sujet que l'on veut rendre méprisable, on invoque pour le traiter, un secours dont les plus grands poètes passaient pou avoir besoin dans les sujets les plus sérieux & les plus élevés. C'est ainsi que M. Despréaux invoque agréablement les Muses à la tête de son *Lutrin*. » – Crousaz 1715: 147–148) Citat preuzet iz: Becq 1994: 403. Epska parodija *Lutrin* je herojsko-komična poema o sukobu crkvenog blagajnika i horskog pevača kojom je klasicistički poetičar Nikola Boalo Depreo želeo da pokaže kako se na beznačajnu temu može napisati ozbiljno delo.

[156] „Evo, ipak, čitave tajne, zagrejana mašta". (« Voilà pourtant tout le mystère, une imagination échauffée ». – La Motte 1754: 29–30) Citat preuzet iz: Becq 1994: 356.

[157] « La notion de génie ne reçoit donc pas d'éclairage exceptionnel: on y voit moins un aspect extraordinaire de l'esprit, qu'une disposition particulièrement heureuse des faculté déjà citées ; ne jouissant pas d'un statut particulier, le terme de génie admet

Oprečnosti dveju estetika Ani Bek određuje na sledeći način (1994: 92–93): estetika 17. veka je „estetika savršenstva" (« esthétique de la perfection ») zasnovana na gledištu da je „istina opštevažeća datost" (« un absolu unversellement valable »), i *razum* koji je pojmi može biti samo *sveopšti* (*universelle*), a *genije* koji teži da se s njom identifikuje mora biti takođe „jedan i sveopšti" (« un et universel »). Moderni pristup, što znači iz druge polovine 18. veka, u središte svojih razmišljanja stavlja „pojam stvaranja, čovekovog umeća" (« idée de création, d'artifice humain »), tj. pesnika kao subjekta. U klasicističkoj tradiciji određenja *genija* kao „pri- rodne sklonosti" (« disposition naturelle ») da se razumski pojmi „opšta i nepromenljiva istina", umetnička aktivnost nije ništa drugo do „znanje i reprodukcija" – tako Ani Bek (1994: 406) sažima teorijsko gledište Kruze iz 1715. godine. *Intelektualističko* poimanje genija čita se i u Andreovom *Ogledu o Lepom* (1741), prema kojem „genije upoznaje i prenosi istinu", koja se „predstavlja istom u biti svim pažljivim duhovima", pri čemu je „originalnost pojedinačnog viđenja" samo „način kojim se istina preuređuje" na osnovu raznolikih sklonosti na koje nailazi u duši koja je pojmi.[158]

Od sredine 18. veka, u filosofskoj i pesničkoj teoriji, umesto kartezijanske matrice mišljenja i statične klasicističke doktrine, sve više preovlađuju senzualističko-iskustveni pristup i subjektivističko gledište. Volter je, što je podrobnije razmatrano na početku ovog tematskog poglavlja, postavio visoke kriterije za dodeljivanje naziva *genije* stvaraocima, jer ga je definisao, ne kao izvanrednog pojedinca, već kao vrhunskog stvaraoca bez premca, izumitelja u nauci i inovatora u umetnosti. Volter je jasno postavio *genija* kao inovatora koji nema prethodnike za uzore iznad *ta-*

des synonymes, surtout celui de talent et La Motte se charge de hiérarchiser les talents humains de la mémoire au raisonnement, en passant par l'imagination et le jugement. » (Becq 1994: 356–357) Međutim, Ani Bek tvrdi da La Mot definiše pesnički genij preko *mašte* kao njegovog glavnog svojstva manje da bi veličao pozitivnu ulogu te osobine, a više da bi potcenio poeziju koja je proizvod mašte. Naime, racionalisti – *geometri* prve polovine 18. veka ne žele da „obezvrede razum" vezujući ga za poeziju, te ovu umetnost, koju je inače i švajcarski filosof Kruza nazivao ograničavajućim pojmom *elokvencija,* tretiraju kao „sterilnu aktivnost, rođenu iz taštine" (Becq 1994: 360) La Mot je ipak osećao da je pesnik više od nekakvog *mahnitog stihotvorca,* te je nalagao da umetnici budu vođeni razumom: „Entuzijazam, dokle god to budemo želeli, treba da bude uvek vođen razumom, i da se najzagrejaniji pesnik dozove k svesti, kako bi sudio zdravo o onome što mu njegova mašta nudi." (« Enthousiasme tant qu'on voudra, il faut qu'il soit toujours guidé par la raison, et que le poète le plus échauffé se rappelle souvent à soi, pour juger sainement de ce que son imagination lui offre. » – La Motte 1754: 28). Preuzeto iz: Becq 1994: 360–361)

158 « La conception du génie de l'*Essai sur le Beau* demeure foncièrement intellectualiste : il connaît et communique la vérité, laquelle «se présente la même quant au fond à tous les esprits attentifs»; l'originalité de la vision individuelle n'est que la manière dont « elle se modifie diversement selon les diverses dispositions qu'elle trouve dans l'âme qui la conçoit». » (Becq 1994: 419)

*lentovanog* stvaraoca koji sledi nadahnuto već zacrtane puteve. Istovetno poimanje stvaralačkog subjekta nalazimo i kod Kondijaka koji, dve decenije pre Voltera, u *Ogledu o poreklu čovekovih saznanja* (*Essai sur l'origine des connaissances humaines*, 1746) kaže da talentovan čovek ima obeležje koje može da pripada i drugima – jednak je i čak ponekad nadmašuje, dok genijalan čovek ima originalno obeležje – neponovljiv je. Kondijak objašnjava kako *izumevanje* (*invention*) u sebi objedinjuje *talenat* i *genije*, a ovaj talentu pridodaje stvaralački duh:

> On izmišlja nove veštine, ili, u istoj veštini, nove jednake vrste, i ponekad čak bolje od onih koje su već bile poznate. On uočava stvari iz uglova koji su samo njegove tačke gledišta, stvara novu nauku, ili u onoj koja se razvija utire sebi put ka istinama za koje nismo očekivali da ih možemo dostići. On, na one istine koje su pre njega bile poznate, a za koje smo prosuđivali da za to nisu kadre, rasprostire svetlost i prirodnost.[159]

Međutim, kao što to uvek biva, određeno stanje duha koje prevlada u jednoj epohi svoje prve obrise dobija nekoliko decenija ranije. Estetičar Žan-Batist Dibo je, još 1719. godina, video suštinu genija u stvaralačkoj sposobnosti, što je postalo vladajuće gledište druge polovine 18. veka, a ne u pridržavanju spoljnih doktrinarnih pravila, kako je to nalagao vek monarha prozvanog Kralj Sunce. Ono čemu umetnik pribegava da bi ostvario svoju *nameru* jeste „izumevanje predstava i slika, pogodnih da nas uzbude" – kaže Dibo (Dubos 1719: 3–4) - koji jasno razdvaja stvaraoce kao jedinstvene inovatore u jednoj oblasti od učenih tvoraca koji i sami mogu biti izuzetni, ali: razlikujemo *velikog majstora* od *običnog radnika* koji često može biti u poslu spretniji radnik od majstora; *najveći stihotvorci* nisu *najveći pesnici*, kao što ni *najprecizniji crtači* nisu *najveći slikari*.

Herbert Dikman smatra Diboa Didroovim „najznačajnijim prethodnikom u Francuskoj" u razmatranju prirode stvaraoca, a posebnu zaslugu mu nalazi u tome što on otvara pitanje *uzroka* za pojavu genija, kao i okolnosti za njegov razvoj. To je označilo i novi pristup po kojem se umetnik više ne svodi na uglavnom abnormalno stanje uzbuđenja, već se, napuštanjem makar samo opštih retoričkih načela, genije tumači posredstvom ličnog iskustva:

> Dobro je poznato da je Dibo dao novu osnovu za estetski sud, zasnivajući to na ličnom iskustvu i neposrednom osmatranju estetskog utiska. Ako dalje ispitamo kako Dibo odgovara na pitanje o poreklu i razvoju genija,

[159] « Il invente de nouveaux arts, ou, dans le même art, de nouveaux genres égaux, et quelquefois même supérieurs à ceux qui étaient déjà connus. Il envisage des choses sous des points de vue qui ne sont qu'à lui, donne naissance à une science nouvelle, ou se fraie, dans celle qu'on cultive, une route à des vérités auxquelles on n'espérait pas de pouvoir arriver. Il répand sur celles qu'on connaissait avant lui, une clarté et une facilité dont on ne les jugeait pas susceptibles. » (Condillac 1822: 109)

postaje jasno da se njegova glavna zasluga ne sastoji u davanju odgovora na pitanje, već u njegovom pokretanju.[160]

Dok Herbert Dikman pridaje značaj Diboovoj teoriji o geniju kao poimanju kojim se raskida s estetikom prethodnog veka, Ani Bek je utrošila četiri stranice u studiji da opovrgne Dikmanovo gledište, tvrdeći kako Dibo nije izlazio iz okvira tradicionalnih definicija klasične retorike. Priznajući Dibou da se možda može svrstati u pokret koji teži da stavi naglasak na druge sposobnosti, a ne na razum, Ani Bek tvdi da on nije proširio značenje razuma u kontaktu s osećanjem, u smislu stvaralačke aktivnosti i da mu je takav pristup bio potpuno stran.[161] Više značaja Ani Bek pridaje Didroovom vršnjaku Šarlu Bateu koji *Lepim veštinama svedenim na jedno isto načelo* prethodi u estetičkoj teoriji našem enciklopedisti svega tri godine.[162] Kako teoretičarka percipira Bateova načela o umetničkom stvaranju, proizlazi da ovaj poetičar, više od svojih prethodnika u Francuskoj, daje prostora *osećanju* (*sentiment*), a pod uticajem engleskih senzualista, „što ga vodi na jedno uravnoteženije poimanje ljudske prirode“; umetnika određuje kao „suštinski osmatrača“ (« essentiellement observateur »), koji se usredsređuje na prirodu tako da „vidi da se odslikava iza predmeta čitava priroda, kao i mogući poreci koje ona u istoj meri nudi kao skice“ (Becq 1994: 425–426).[163]

---

[160] “It is well known that Du Bos gave a new basis to the aesthetic judgment, founding it on personal experience and immediate observation of the aesthetic impression. If we inquire further how Du Bos answers the question about the origin and the development of genius, it becomes clear tht his main merit does not consist in answering the question, but in raising it.” (Dieckmann 1941: 161)

[161] „Velika uzdržanost u tome da se otvoreno prida značaj *Razmišljanjima* u razvoju moderne estetike proizlazi otuda što su ona privržena umetnosti-oponašanju, po čemu, uprkos drugačijem izgledu, taj tekst ostaje temeljno metafizički.“ (« L’énorme réserve à formuler en effet sur l’importance des *Réflexions* dans la genèse de l’esthétique moderne, c’est leur attachement à l’art-imitation, ce en quoi, malgré les apparences, ce texte reste foncièrement métaphysique. ») (Becq 1994: 440)

[162] Bateove *Lepe veštine svedene na jedno isto načelo* (*Les Beaux-Arts réduits à un même principe*) pojavile su se 1746, a sledeće dve godine u tri toma *Predavanja iz književnosti kroz vežbanja* (*Cours de belles lettres distribués par exercices*); 1749. objavljena je Horacijeva *Ars poetica* u Bateovom prevodu, iste godine kad i Didroova *Načela akustike* koja sadrže prve naznake estetičkih razmatranja. Didro je 1751. objavio *Pismo o gluvim i nemim* koje, prema Loranu Versiniju (Diderot 1996: 5), predstavlja odjek na Bateovu diskusiju o jeziku iz drugog toma njegovih *Predavanja iz književnosti*. Godine 1771, u objedinjenom izdanju, pojavili su se Bateovi prevodi i komentari četiri poetička spisa: helenskog filosofa Aristotela, rimskog pesnika Horacija, italijanskog humaniste Marka Vide i francuskog klasiciste Boaloa (*Les Quatre Poétiques d'Aristote, d'Horace, de Vida, de Despréaux*).

[163] Vid.: Batteux, *Les Beaux-Arts réduits à un même principe*, Paris 1746, 31–33. Pesnikov duh *pročišćava* stvarni predmet, *opaža* jedan zakon preustrojstva stvarnosti prema načelima lepe prirode, i *pojmi* predstavu koja je *neka vrsta idealnog* stvarnog predmeta. (Becq 1994: 426)

Iako se čini da umetnik nastoji više da podstakne *osećanje*, nego da se obrati *razumu*, Ani Bek upozorava da ne treba žuriti sa tim da se Bateu pripiše „emocionalističko poimanje" (« conception émotionnaliste ») umetničkog stvaranja. Pozivajući se na drugi Bateov spis, *Predavanja iz književnosti ili Načela književnosti* (*Cours de belles-lettres ou Principes de littérature*, 1774), u kojem autor objašnjava (Batteux 1774: 217–218) da je *entuzijazam* osećanje proizvedeno od strane jedne *predstave* (*idée*), ali da to nije *prirodno* osećanje, ono što običan „čovek oseća samom stvarnošću svog stanja" (« l'homme l'éprouve par la réalité même de son état »), već jedino umetnikova „mašta zagrejana veštački od strane predmeta koje ona sebi predstavlja" (« une imagination échauffée artificiellement par les objets qu'elle se représente »), i s obzirom na to da se, za razliku od *obične emocije* (*émotion ordinaire*), koja se rađa iz *stvarnog stanja* (*état réel*), *estetska emocija* (*émotion esthétique*) rađa iz „posebnog predstavljanja, iz ideje, a ne same stvari" (« d'une représentation particulière, de l'idée et non de la chose même »), Ani Bek zaključuje (1994: 428) da kod Batea *mašta* ne igra prvorazrednu ulogu, ne proizvodi *idealni predmet* (*objet idéal*), već to čini *duh* (*esprit*), čime je onda racionalno-pojmovno pretežnije od emotivno- maštovitog.

Pozitivan sud Ani Bek o Bateovom doprinosu u razvoju moderne estetike ogleda se u njenom umerenom zaključku da je Bate teoretičar koji je otpočeo proces filosofskog prevladavanja „jalove suprotnosti razuma i osećajnosti" (1994: 427). U ogledu *Didroovo poimanje genija*, Dikman ni retka ne posvećuje Bateu, što teoretičar objašnjava u podužoj fusnoti: iako je živeo posle opata Diboa i hronološki je neposredni prethodnik Didroov, Bate predstavlja ranu fazu u poimanju genija i on ne prevladava ograničenja racionalističke estetike 17. veka. U odbranu Batea od Dikmanovog nepovoljnog suda, Ani Bek pribegava argumentu da je Didro ocenio kako Andreov *Ogled o lepom* i Bateove *Lepe veštine svedene na jedno isto načelo* jesu „dva dobra rada" (« deux bons ouvrages ») i činjenici da je Bateova knjiga imala dobrog odjeka u Nemačkoj.[164]

Nedostajuće poglavlje u teoriji pomenutih autora, a ono se odnosi na određenje prirode *lepog*, Didro je nastojao sam da ispiše, pre svega, u *Raspravi o Lepom*; a koliko on nadmašuje svoje prethodnike u poimanju *stvaralačkog subjekta*, u filosofsko-naučnom razmatranju biološko-društvenih

[164] Međutim, Didroova rečenica u celosti glasi: „To su dva dobra rada, kojima, da bi bila odlična, nedostaje samo jedno poglavlje; i utoliko više treba zameriti toj dvojici autora što su ga izostavili." (Didro 962: 17) (« Ce sont deux bons ouvrages auxquels il n'a manqué qu'un chapitre pour être excellents ; et il en faut savoir d'autant plus mauvais gré à ces deux auteurs de l'avoir omis. » – diderot 2000: 91) Inače, zanimljivo je i to da je u Nemačkoj prvi put upotrebljen termin *genije* povodom Batea čiju je knjigu 1751. godine na nemački preveo Šlegel (Johann-Adolf Schlegel) i tako je termin praktično iz francuskog jezika prenet u nemački. (Chouillet 1973: 406)

činilaca koji uslovljavaju pojavu *najvišeg ljudskog tipa*, te da li se u tom smislu može govoriti o Didroovoj *geniologiji*, o tome sledi razmatranje u nastavku ovog tematskog poglavlja.

## 3. Didroova geniologija

U teorijsko-evolutivnom pogledu, a po pitanju poimanja genija kao stvaralačkog subjekta, Herbert Dikman, u radu „Didroovo poimanje genija" (*"*Diderot's Conception of Genius*"*,1941), smešta Didroa između engleskih i nemačkih teoretičara, što odgovara i dijahronijskom sledu: prva trećina 18. veka pripada engleskoj školi i njenim uticajima na francusku misao, sredina veka u znaku je didroovske estetičke elaboracije, a poslednja trećina donosi krajnji spekulativni domet u nemačkoj filosofiji poezije. Po pitanju preokreta u razmatranju fenomena zvanog *genije*, Dikman izvodi svoju glavnu tezu sučeljavajući Didroa i Helvecija (Helvétius), tj. pozivajući se na Didroovo pobijanje stavova koje je Helvecije izneo u spisu *O Čoveku* (*De l'Homme*, 1773). Naime, u razmatranju *genija*, Helvecije polazi od *opšteg mišljenja* (*common opinion*) i umetniku pristupa iz ugla percepcije od strane javnog mnjenja; Didro, međutim, čini obrnuto, veli Dikman (1941: 159): on polazi od samog genija, tj. „njegove urođene sposobnosti i stvaralačkog iskustva" (*"*his own inner experience*"*). Didroovo pobijanje Helvecija je odraz zaokreta koji je učinio 18. vek, postavivši u središte razmatranja subjekat, kao stvaraoca i kao recipijenta.[165]

Pozivajući se na Dikmanovu analizu „Didroovo poimanje genija", danski estetičar Hans Melbjerg, u *Vidovima Didroove estetike*, izvodi „dva glavna razdoblja" («deux périodes décisives») u shvatanju umetničke aktivnosti od strane francuskog filosofa (mølBjerg 1964: 87): u prvom razdoblju *senzualizam* preovlađuje, i *entuzijazam*, kao „zasebno obeležje" (« le trait distinctif ») genija, predstavlja „jedino organizaciono načelo umetničkog stvaranja" (« le seul principe organisateur de la création artistique »); u dru- gom razdoblju, *stvaralački čin* (*acte créateur*) poiman je sve *racionalnije*, i *pre- imućstvo* (*primauté*) dato *tehnici* doprinosi smanjenju „udela entuzijazma" (« la part de l'enthousiasme »). U prvo razdoblje, kako to popisuje Melbjerg,

[165] U raspravi *Pobijanje praćeno Helvecijevim delom nazvanim "Čovek"* (*Réfutation suivie de l'ouvrage d'Helvétius intitulé L'Homme*, 1783–1786) Didro pobija Helvecijevo gledište prema kojem se genije ne rađa, već je proizvod slučajnosti i stvara se obrazovanjem i okolnostima. Didro to pobija tvrđenjem da se duhovnost ne može steći obrazovanjem ako je čovek nema u sebi urođeno; a kad je ima, onda se ona treba razvijati i usmeravati. U tom smislu bi i obrazovanje trebalo da omogući da se kod deteta otkriju prirodne sklonosti, da se ono onda u tome u čemu je nadareno podrži i da se usmeri da se u tom pravcu i razvija.

spadaju *Pismo o gluvim i nemim*, enciklopedijski članci „Lepo" (koji se u ovoj studiji pominje pod naslovom *Rasprava o Lepom*, prema naslovu koji koristi i priređivač Didroovog opusa Loran Versini) i „Eklekticizam", zatim dijalozi *Dorval i ja* (što je podnaslov *Razgovora o Vanbračnom sinu*) i *O dramskoj poeziji* (naslov i u ovom studiji, s obzirom na to da je i u Versinijevoj ediciji koja se ovde i citira). Drugom razdoblju pripadaju *Ogledi o slikarstvu*, *Uvod u Salon iz 1767.* i *Paradoks o glumcu*. Melbjerg dalje tematski širi drugo razdoblje i na Didroovo nastojanje da postavi *fiziološku* osnovu za genija, što se čita u filosofskim spisima *Dalamberov san*, *Pobijanje Helvecija* i *Osnove fiziologije*.

Melbjergova sistematizacija Didroove teorije o umetnikovom stvaranju i o genijalnom pojedincu može se sažeti na sledeći način: prvi je *entuzijastički period*, čija su obeležja *senzualizam* i *instinkt* – *romantičarski nagoveštaj* (*pressentiment romantique*) o nadahnutom geniju kako to, u vezi s teorijskim spisima koji idu uz Didroove pozorišne komade, kaže Alen Menil (Menil 1995: 10), podsećajući na Šujeovu ocenu (Chouillet 1973: 600) da Didroov Dorval, u *Razgovorima o Vanbračnom sinu*, svojim zanosima prethodi nemačkom pokretu Sturm und Drang; drugi je *racionalistički period*, u znaku *tehnike* i *refleksije* – i tu dominira stvaralačka opservacija.[166] Ako se držimo datuma izdanja spisa razvrstanih u ove dve dijahronijske grupe, one se mogu dekadno uokviriti: prvi period je unutar godina 1751–1760, drugi period je, prema objavljenim spisima, 1765–1783. Međutim, Melbjerg smatra (1964: 87) da se može raspravljati oko toga koja je to *prelazna godina* između dva perioda i on bira 1767, vezujući je za izmene koje je pretrpelo Didroovo prvobitno gledište o slikarstvu kao stvaralaštvu u znaku *naivnog senzualizma*. Racionalistički pristup u drugom periodu uporedo se dalje grana u *fiziološku orijentaciju*, kako to sagledava Melbjerg, a koja započinje 1769. godinom, kada je napisan *Dalamberov san*. R. Lojalti Kru, američki didrolog s početka 20. veka, smatra da je prelomni trenutak bio susret sa slavnim engleskim glumcem Dejvidom Garikom (Garrick), koji je, kako to beleži Vilson (1985: 380) bio došao u Pariz u septembru 1763. godine:

> Pre nego što je sreo Garika, Didro je slobodno ustvrdio, a često se trudio i da dokaže, da je genije suštinski entuzijasta, nesvestan samog sebe, spontan i instinktivan kao sama priroda; pošto ga je upoznao, on je sjajno odbranio sasvim suprotnu teoriju, i definisao umetničkog genija kao biće koje, iznad svega, vlada sobom, svesno svega čime raspolaže, i vrlo pažljivo u tome da ne dopusti da se lako umešaju stvarna osećanja s fiktivnim.[167]

---

[166] Rene Velek (*A History of Modern Criticism 1750-1950*, I) vidi kod Didroa sledeću evoluciju od ranih radova do *Paradoksa o glumcu*: rane teorije su mu *emocionalne*, a kasnije Didro postaje sumnjičaviji po pitanju *efekta umetnosti*; prema tome i po pitanju spontanosti u umetniku i po pitanju emocije u samom delu. Velek zaključuje da se Didro vraća na *neoklasičarski idealizam*. (Wellek 1981: 46–47)

[167] "Before meeting Garrick, Diderot had freely asserted, and often endeavored to prove,

Međutim, susret s Garikom verovatno je samo jedan od nekoliko momenata koji su doprineli da Didroova misao dobije na *dinamičnosti*. Tako Leo Špicer veruje (Spitzer 1970: 156) da se teorija o umetniku *hladne glave* nametnula kada je Didro uvideo da misaona i emotivna neusaglašenost može dovesti do autodestrukcije: Filosof je opažao negativne posledice koje nastaju kada se umetnička *senzitivnost* prenese na sam život. Ivon Belaval smatra da Didro ne odbacuje emotivnu ponesenost, već da je stavlja pod svesnu kontrolu: uloga rasuđivanja je da obuzda delirijum entuzijazma (Belaval 1973: 256). Još bolje Didroa brani Šarli Gijo: kada u „Drugom razgovoru" (a reč je o spisu *Razgovori o Vanbračnom sinu*) Dorval govori o *entuzijazmu*, težište je na *trenutku nadahnuća* (*moment de l'inspiration*) – u kojem „mašta se zagreva i strast se pokreće"; nasuprot tome, *Paradoks o glumcu* insistira na *trenutku realizacije* (*moment de l'exécution*) – koji zahteva mnogo *prosuđivanja* (*jugement*) i *udubljivanja* (*pénétration*), a *nikakvu osećajnost* (*nulle sensibilité*).[168] Stanovište koje je Šarli Gijo ponudio 1953. godine Loran Versini je prihvatio 1996. godine. Suprotnost između *klasicističkog* Didroa i *romantičarskog* Didroa počiva na *zabuni* oko *trenutaka* – uviđa Versini, jer:

> Entuzijazam ima svoj trenutak, onaj trenutak u kom posmatra lepote prirode; ali ako mu umetnik ostane potčinjen, biće jednako prosečan kao što je to strastven glumac; potom dolazi stvaralački duh, onda umeće pisanja ili slikanja; uvek se vraćamo na tri faze retorike, *inventio* (izmišljanje), *compositio* (sastavljanje) i *elocutio* (izlaganje); jedino prva faza daje stvarno mesta onom najspontanijem iz prirode, to jest neobuzdanom i sirovom. Ali, ne treba ni samo pisanje da izgubi onaj zanos iz trenutka skiciranja.[169]

---

that genius is essentially enthusiastic, unconscious of itself, as spontaneous and instinctive as nature itself; after he had known him, he brilliantly defended an exactly opposite theory, and defined artistic genius as being, above all, self-possessed, conscious of all its means, and very careful not to allow any admixture or interference of real with fictitious emotions." (Cru 1913: 103)

[168] Ovde Gijo brani Didroa od tumačenja prema kojima on poriče osećajnost glumcu: naprotiv, osećajnost prethodi glumi, a sama gluma predstavlja racionalnu i uvežbanu prezentaciju osećanja. Gijo takođe podseća da se Didro, kako bi odbranio svoju tezu, poziva i na iskustvo pesnika: jaka zadovoljstva i duboke muke koje oseća, u samom trenutku u kom ih iskušava ne može ih izreći; tek kad prođe sreća ili nesreća, čovek se vraća refleksivno na minulo stanje. (Guyot 1953: 80–81)

[169] « En un mot, l'opposition entre un Diderot « classique » et un Diderot «romantique» repose sur une confusion des moments : l'enthousiasme a le sien, celui de la contemplation des beautés de la nature ; mais si l'artiste lui reste soumis, il sera aussi médiocre que l'acteur de tempérament ; l'esprit créateur vient ensuite, puis le savoir-faire pour la rédaction ou la touche ; on retrouve toujours les trois temps de la rhétorique, l'*inventio*, la *compositio* et l'*elocutio* ; seul le premier fait vraiment sa place à ce que la nature a de plus spontané, voire d'indiscipliné et de brutal. Mais il ne faut pas non plus que le « faire » perdre la chaleur de l'esquisse… » (Diderot 2000: VII)

U svetlu Gijoovog domišljatog pristupa, može se dovesti u sumnju isključiva podela na dve oprečne dijahrone faze kod Didroa i umesto pristupa s površine, koji izgleda nameće teoriju o dvojnosti kao suprotnostima, trebalo bi pribeći unutrašnjem trodimenzionalnom osmatranju koje upućuje na pomeranje težišta s jednog momenta na drugi u teorijskom razmatranju stvaralačkog procesa. To je didroovska estetička *fokalizacija*: što je bilo u pozadini, iako zapaženo i s pridatim značajem, ali ipak u pozadini, sada dolazi u prvi plan; ono što je do tada bilo u fokusu filosofije poezije prelazi u drugi plan. Kada istraživač zauzme takvu poziciju, svoju misaono-kritičku perceptivnost oslobađa teorijsko-doktrinarnog opterećenja koje nameću pojmovne klasifikacije na kojima se gradi spekulativna didrologija, koja u određenim trenucima postaje meta-didrologija, tj. rasprava sa samom sobom i o samoj sebi, umesto da bude filološko uranjanje u Didroova dela, što podrazumeva emotivno-duhovnu reakciju. Pokušaj jednog takvog filološkog uranjanja u čitanju Didroa biće izveden i ovde.

U hronologiji kojom su pisana i objavljivanja dela (što se ipak ne može dosledno izvesti s obzirom na to da su pojedini spisi imali nekoliko redakcija u rasponu od decenije i po, neki su objavljivani tek posthumno, povodom nekih spisa čak se može i raspravljati o pouzdanosti datuma njihovog nastanka), a ovde ponuđena hronologija većim delom odgovara i *žanrovskom* grupisanju spisa, Didroova razmišljanja o prirodi stvaralačkog subjekta, posebno vrhunskog umetnika i izuzetnog pojedinca koji se naziva *genije*, mogu se čitati u njegovim enciklopedijskim člancima „Eklekticizam“ (“Éclectisme“, 1755) i „Teozofi“ (“Théosophes“, 1765), u spisima iz dramaturgije *Razgovori o Vanbračnom sinu* (*Entretiens sur le Fils naturel*, 1757), *O dramskoj poeziji* (*De la poésie dramatique*, 1758) i *Paradoks o glumcu* (*Paradoxe sur le comédien*, 1830), zatim u likovnoj kritici *Ogledi o slikarstvu* (*Essais sur la peinture*, 1766), *Salon iz 1767.* (*Salon de 1767*) i *Odvojene misli o slikarstvu, vajarstvu i poeziji* (*Pensées détachées sur la peinture, la sculpture et la poésie*, 1782), u filosofskim spisima *Dalamberov san* (*Le rêve de d'Alembert*, 1782), *Osnove fiziologije* (*Éléments de physiologie*, 1780) i *Pobijanje Helvecija* (*Réfutation d'Helvétius*, 1783-86), te u dijaloškoj satiri *Ramoov sinovac* (*Le Neveu de Rameau*, 1891).[170]

[170] Podsetimo se, *Paradoks o glumcu* koji nije objavljen za Didroova života, već tek 1830, započet je 1770, proširivan 1773, zatim 1777. i 1778. godine. Versini beleži da je čak i pred smrt autor izvršio petu redakciju rukopisa. Što se tiče *Dalamberovog sna*, napisan u leto i jesen 1769, spis je objavljen prvi put u Grimovoj rukopisnoj *Književnoj prepisci* 1782, a u štampanom izdanju u Francuskoj prvi put je objavljen tek 1830. godine. Ni *Osnove fiziologije* nisu objavljene za Didroova života. Kopija iz fonda Sankt Peterburg nosi oznaku 1780. godine, a kasniji prepis koji je u fondu Vandel označen godinom 1778, samo je datum jedne od nekoliko redakcija spisa. *Pobijanje Helvecija* je objavljivano u nastavcima u Grimovoj *Književnoj prepisci* od janura 1783. do marta 1786, što znači da je veći deo spisao

Pojedine rečenice o genijalnosti nalaze se uzgredno i u drugim spisima, ali bitnije je osvrnuti se na Didroovu prepisku koja je uvek odražavala njegove aktualne intelektualne i emotivne preokupacije. Pisma Melhioru Grimu, vajaru Falkoneu i Sofi Volan, koji su, u duhovno-emotivnom pogledu, Didroovi najznačajniji korespondenti, ali i pisma upućena ličnom sekretaru Nežonu i glumici gospođi Rikoboni, sadrže polemiku o tome da li je veći udeo *osećajnosti* ili *racionalnosti* u umetničkom stvaranju, te da li *genija* vodi *entuzijazam* ili mu *talenat* donosi posebno umeće da *tehnikom* stvori delo koje će izmamiti ushićenje. Drugačije formulisano: da li je vrhunsko ono delo koje je u potpunosti diktirano nadahnućem ili delo koje je brušeno tehničkim umećem.

Da se ozbiljna estetička rasprava na pomenutu temu može voditi i u basni, dokazuje *Predgovor* burlesknoj poemi *Rićardeto* (*Ricciardetto*, 1738), čiji je autor Fortegeri (Niccolò Forteguerri), italijanski pesnik i crkveni velikodostojnik iz prve trećine 18. veka, a koji pomenuti problem sagledava u oblasti muzike.[171] Ima li, posmatrano iz jednog ugla, *jednostavnije*, *odmerenije* i *prirodnije* od pesme ptice kukavice; a kad se promeni tačka gledišta, pitanje je ima li *nežnije*, *raznovrsnije* i *dirljivije* od pesme slavuja. Pristalice kukavice dive se tome što ona kazuje malo, jer u tome je odmerenost, red, težina kazanog. Pobornici slavuja slave ga zato što se on poigrava s pravilima i nema učitelja. Prvi cene pravilo, tehniku i uvežbanost, a drugi su poneseni neobuzdanom emocijom i prekoračenjem dozvoljenog. Sami pokretači ovog alegorijskog *spora oko starih i modernih*, a to su kukavica i slavuj, potražili su sud treće strane, nadajući se da će pribaviti nezavisnog i dobrog sudiju. S obzirom na to da se sporno pitanje ticalo dobrog uha, u nenadanoj ulozi kritičara našao se dugouhi magarac koji je pasao i „nikada nije pomišljao da će jednog dana prosuđivati o muzici“ (Diderot 1997: 268). U basni je magarac zevao, misleći samo na to da utoli glad i zadovolji san, te je prekinuo predanu muzičku utrku dva takmaca i, kako ništa nije razumeo u pesmi slavuja (činila mu se čudnom, zamršenom i nesuvislom, mada je nekako naslućivao da mora biti da je lepa), on je prvenstvo dao kukavici, jer je ona *metodičnija*, a magarac je za *metod*.

Prigodnu priču o umetničkom sukobu kukavice i slavuja ispričao je opat Galijani, sekretar ambasade Napuljske države, kako bi prekinuo

objavljen posthumno. Versini je za kritičko izdanje odabrao autograf iz 1775. godine koji je pronađen u fondu Vandel. Što se tiče *Ramoovog sinovca*, u ovoj studiji se uzima kao prvo izdanje ono iz 1891. koje je prvo štampano izdanje prema pronađenom i sačuvanom autentičnom Didroovom rukopisu ovog dela, a ne prema sumnjivom prepisu nesačuvane kopije rukopisa, kao u slučaju Brijeovog izdanja iz 1823. ili kao prevod sa nemačkog, što je slučaj izdanja iz 1821.

[171] Italijanska poema se prvi put pojavila na francuskom jeziku u vidu slobodnog prevoda i francizirane prerade 1764. godine – *Richardet, poème dans le genre bernesque imité de l'italien* čiji je autor Diperije-Dimurije (Anne-François Duperrier-Dumouriez).

vatrenu polemiku koju su jedne oktobarske večeri 1760. godine bili zapodenuli Šarl Leroa (Charles Georges Leroy), kraljevski namesnik za lov, a inače autor prvih spisa o ponašanju životinja i učeni Nemac Melhior Grim. O tome Didro piše svojoj Sofi Volan, 20. oktobra 1760, dajući opširnu dijalošku igru kukavice i slavuja i ističući da je Galijani kao izvrstan mimičar duhovito dočarao basnu, kako bismo danas rekli – na *ramoovski* način.[172] Povlačeći paralelu između basne i rasprave među prijateljima, jer: „Bilo je reči između Grima i gospodina Leroe o geniju koji stvara i o metodu koji uređuje: Grim prezire metod; to je, prema njemu, književna pedanterija" (Diderot 1997: 267) – Galijani je presudio rekavši Grimu da je slavuj, njegovom suparniku da je ptica kukavica, a on sam, Galijani, magarac je koji presuđuje u korist kukavice.

U raspravi između prijatelja Leroe, tradicionaliste oličene u ptici kukavici, i prijatelja Grima, kao moderniste slavuja, izgleda da se Didro nije opredeljivao. Ni u pomenutom pismu Didro nije ni jednom rečenicom iskazao bilo kakav stav po ovom, u poetici, večitom pitanju. Stoga, Didroove stavove proveravamo u spisima gde ih je nedvosmisleno izneo.[173] Međutim, valja još zapaziti da siže basne pogađa samu suštinu pitanja stvaralačkog subjekta: da li umetnik stvara nesvesno u emotivnoj obuzetosti ili je njegovo delo rezultat zanatske umešnosti; isključuju li se međusobno *srce* i *glava* ili sadejstvuju u umetničkom stvaranju tako što je *osećajnost* pokretačka snaga, a *racionalnost* umeće da se stvori delo?

Ako poetsku sliku pretočimo u filosofski pojam, onda se pitalica postavlja na sledeći način: da li *pesnika* odlikuje *entuzijazam* – stanje *depersonalizacije* (u kojem se *stvaralac* izmešta iz svog običnog *ja* i snagom *mašte* preuzima na sebe druge subjektivnosti) ili *osmatrački duh* – intelektualna sposobnost mnogostrukog opažanja i umeća da se rezultati opažanja (što sačinjava *pamćenje*) kombinuju snagom mašte i racionalno pretaču u poetske slike? Iz tako postavljene dileme, koja neminovno zahteva da se *genije*

[172] Loran Versini ističe u podnožnoj belešci da Galijani deli s Ramoom dvostruki talenat – za pričanje i mimiku i upućuje na gestovne bravure opisane u *Ramoovom sinovcu*. (Diderot 1997: 269) U Parizu su Galijanija nazivali *Makijavelino* (Machiavellino) – Arlekino s glavom Makijavelija. (Busnelli 1925: 24)

[173] U vezi s istom ovom temom elaboriranom u formi basne u pomenutom pismo upućenom Sofi Volan, Erik-Emanuel Šmit veli da „pisac Didro ne deli magarčevo mišljenje", već da, naprotiv, „njegovo delo teorijski podržava i opravdava slavujevu pesmu", da Didro „gaji najveće nepoverenje prema metodu", osuđuje ga (Schmitt 2013: 249), te: „Tako, Didro, nasurot čitavoj retoričkoj tradiciji nasleđenoj od Starih, usamljenički u francuskoj misli – s izuzetkom Montenja – propoveda *nered u književnosti*. Zagovarao je anarhiju, odbacivanje, prestup; a sve to bi se dosegla sloboda misli." (« Ainsi, Diderot, à contre-courant de toute la tradition rhétorique héritée des Anciens, seul dans la pensée française – Montaigne excepté – prêche *le désordre en littérature*. Il prône l'anarchie, le refus, la transgression ; mais c'est pour conduire à la liberté de la pensée. » – Schmitt 2013: 252)

sagledava u fiziološkom, sociološkom i psihološkom smislu, proističu i potpitanja: genije i pravila, genije i društvo, genije i kultura. U tom pogledu, *entuzijazam* kao depersonalizacija i *osmatrački duh* kao racionalizacija ključni su pojmovi u razmatranju Didroovog gledišta o prirodi stvaralačkog čina kod *izvanrednog pojedinca, vrhunskog stvaraoca, velikog pesnika* – čemu je sve sinonim termin *genije*.

## 4. Entuzijazam genija

Za peti tom *Enciklopedije* (1755) Didro je napisao članak o tipu filosofa koji odbacuje predrasude i predubeđenja, tradiciju i autoritete, koji prihvata samo ono što je zasnovao na ličnom iskustvu i rasuđivanju i izučavanjem drugih filosofija nepristrasno i bez obavezujućeg uvažavanja, koji ne teži tome da podučava, već da se obavesti, koji ne seje istine, već žanje mudrost i na osnovu svega toga zasniva ličnu životnu filosofiju. Jednom takvom pojedincu, očito *genijalnom* – kako po Didroovom opisu proizlazi – ime je *eklektičar*. Eklektičar je, kako to definiše dalje Didro, „čovek koji ne priznaje učitelja" (Diderot 1994: 302): onaj koji prihvati sistem nekog drugog eklektičara odmah gubi to zvanje.[174] Prvi imenovani eklektičar, jer „bila je to od pamtiveka filosofija dobrih duhova" (1994: 302), a tek se od kraja 2. veka obrazuje učena grupacija, jeste Potamon iz Aleksandrije, ali njemu su nedo- stajale *lične osobine* (*qualités personnelles*) koje obezbeđuju uspeh u zadobijanju publike, a one su za Didroa sledeće: *entuzijazam, rečitost, duh, zanimljiva spoljašnjost* (1994: 310). Ali zato je njegov savremenik Plotin imao neverovatnu moć da svojim *nadahnutim* govorima *zagreje glavu* slušaocu i uvede ga u *mahnitost* (*frénésie*), a sve zahvaljujući svojoj „izvesnoj prirodnoj sklonosti ka entuzijazmu" (« quelque disposition naturelle à l'enthousiasme »).[175]

[174] Rečnici Didroovog doba ne beleže pojmove *éclectisme* i *éclectique*. Francuska Akademija tek u petom izdanju svog *Rečnika* (1798) beleži prvi put reč *éclectisme*, ne nudeći drugo objašnjenje, sem: *ÉCLECTISME. s. m. Philosophie éclectique*. Akademija će tek u osmom izdanju (1932–1935) dati i izvedeno prenosno značenje ove reči kao „duhovne sklonosti koja se sastoji u tome da se čovek čuva od svakog uskog i sistemskog gledišta" (« Il se dit aussi, par extension, de la Disposition d'esprit qui consiste à se garder de toute vue étroite et systématique. *Un aimable éclectisme. Éclectisme de l'homme du monde.* »). <http://artflx.uchicago.edu/cgibin/dicos/pubdico1look.pl?strippedhw=eclectisme>.
Ostaje da je Didroova i Dalamberova *Enciklopedija* prva uvrstila pojam *eklekticizam* u izvornom smislu – filosofske škole s kraja 2. veka nove ere u egipatskoj Aleksandriji, i u prenosnom smislu – duhovne širine u sticanju znanja, što je Didro obrazložio člankom, koji u Versinijevom kritičkom izdanju zauzima 63 strane. (Diderot 1994: 300–362)

[175] Didro pribegava mišljenju svog savremenika Johana Jakoba Brukera (Brucker), nemačkog istoričara filosofije, koji je Plotina, prema Didroovom slobodnijem navodu,

Neprestano se u članku javlja reč *entuzijazam*, bez kojeg, poručuje Didro, nije moguće stvoriti ništa *uzvišeno* (*sublime*) u poeziji, slikarstvu, govorništvu (*éloquence*) i muzici. Određenje entuzijazma koje Didro izvodi i objašnjenje koje mu pridaje sledeće je:

> Entuzijazam je silno uzbuđenje duše kojim smo preneti usred predmeta koje treba da predstavimo tada vidimo ceo jedan prizor da se događa u našoj mašti kao da je izvan nas: on je zapravo tu, jer dokle god traje taj privid, sva prisutna bića su poništena i naše predstave zauzele su njihova mesta: samo su naše predstave te koje opažamo, a ipak naše šake dotiču tela, naše oči vide oživljena bića, naše uši čuju glasove. Ako to stanje ne potiče od ludosti, svakako mu je blisko. To je razlog zbog kojeg je potrebno veliko umeće da se uravnoteži entuzijazam.[176]

Poslednju rečenicu iz prethodne Didroove definicije o entuzijazmu, u kojoj se Filosof poziva na to da treba *uravnotežiti* entuzijazam, za šta je potrebno veliko umeće, Loran Versini koristi kao argument da njime prigovori onim istraživačima koji su olako pripisali Didrou *romantičarsku teoriju entuzijazma* kao njegovo prvobitno estetičko gledište. Versini podseća u podnožnoj belešci (Diderot 1994: 317) da je Didro i u kasnijim spisima, koji se svrstavaju u drugu etapu u znaku *racionalističkog* gledišta, smatrao da je entuzijazam

---

nazvao *genijem* „zapaljenim izvanrednim žarom, i vođenim ne znam kojom ambicijom, koji loše podnosi to da bude na povocu rasuđivanja, i to ga vređa“ (Brucker, *Historia critica philosophiae a mundi incunabulis ad nostram usque aetatem deducta*, Leipzig, 1741–1744, II, 224.); i još, dalje Didro navodi vodu na svoju vodenicu, prema Versinijevoj kritičkoj belešci, dodaje da takvi geniji „nošeni veličinom onog što promišljaju, često nisu prisebni“ (« souvent ne sont pas présents à eux-mêmes»); ne odmeravaju osećanja i misli, već „prigrljuju sve što se predstavi njihovoj grozničavoj mašti“ (« qui embrassent tout ce qui se présente à leur imagination fièvreuse »), pod uslovom da to nudi začuđenim duhovima „nešto čudesno i silno“(« quelque chose de prodigieux et d'énorme »). (Diderot 1994: 315)

[176] « L'enthousiasme est un mouvement violent de l'âme par lequel nous sommes transportés au milieu des objets que nous avons à représenter ; alors nous voyons une scène entière se passer dans notre imagination, comme si elle était hors de nous : elle y est en effet, car tant que dure cette illusion, tous les êtres présents sont anéantis, et nos idées sont réalisées à leur place : ce ne sont que nos idées que nous apercevons, cependant nos mains touchent des corps, nos yeux voient des êtres animés, nos oreilles entendent des voix. Si cet état n'est pas de la folie, il en est bien voisin. Voilà la raison pour laquelle il faut un très grand sens pour balancer l'enthousiasme. » (Diderot 1994: 316–317)
U spisu *O uzvišenom*, nastalom pre dva milenijuma, depersonalizacija pesnika se određuje kao *rasprsnuće patosa*: „Još se događa da se pisac pripovedajući o nekoj osobi iznenada zanesen preobražava u samu tu osobu. Takva je figura slična nekom rasprsnuću patosa“ (Anonim 1969: 333). I Didroov vršnjak Šarl Bate, u *Lepim veštinama svedenim na jedno isto načelo*, tumači entuzijazam preko *predstave* (*idée*) kao „živog predstavljanja predmeta u duhu“ (« vive représentation de l'objet dans l'esprit »), kojom se podstiče „osećanje srca srazmerno tom objektu“ (« une émotion du cœur proportionnée à cet objet »), a *genija* kao depersonalizovanog subjekta koji „sebe zaboravlja“ (« il s'oublie »), i „njegova duša prelazi u stvari koje on stvara“ (« son âme passe dans les choses qu'il crée »). (Batteux 1746: 32–36)

neophodan pesniku *u trenutku nadahnuća*, i da tek u samom stvaralačkom činu kontrolu preuzima *čelična glava* (*tête de fer*). I to ide u prilog Gijoovoj tezi prema kojoj se Didro u dvama periodima teorijskog bavljenja filosofijom poezije bio usredredio na *dva trenutka* stvaralačkog čina, a nije pobijao jedan umetnički trenutak zarad drugog: u prvo vreme, Didro je svetlost usmeravao na sam trenutak pesničke inspiracije u kojem entuzijazam ima pokretačku ulogu, a kasnije je nastojao da osvetli trenutak u kom nastaje pesnikov konačni rukopis. Ipak, u svoju korist najbolje govori sâm Didro:

> Entuzijazam zanosi samo kada su duhovi bili pripremljeni i potčinjeni snagom razuma; to je načelo koje pesnici ne smeju nikada da izgube iz vida u svojim izmišljanjima, a kojeg su se govornici uvek pridržavali u besedničkim nastupima. Ako entuzijazam preovlađuje u jednom delu, ono rasprostire u svim svojim delovima nešto gorostasno, neverovatno i silno. Ako je ono što preovlađuje obična sklonost duše i stečena ili prirodna naklonost karaktera, besede će nam biti naizmenično besmislene i uzvišene; naginjemo delima čudnog junaštva, koja istovremeno pokazuju veličinu, snagu i nered duše.[177]

Članak u kojem Didro daje opsežnu naučnu elaboraciju filosofije eklekticizma sadrži i definiciju „dara izmišljanja kod pesnika“ (« talent de la fiction dans un poète ») kao „umeća da se iznađu izmišljeni povodi za stvarne i date pojave“ (« l’art de trouver des causes imaginaires à des effets réels et donnés ») ili da se daju „izmišljenje pojave za stvarne i date povode“ (« des effets imaginaires à des causes réelles et données »). Ono što pruža „entuzijazam u čoveku koji je njime obuzet“ (« l’enthousiasme dans l’homme qui en est transporté »), to je mogućnost „da opazi između uda- ljenih bića odnose koje niko nikada nije video niti ih pretpostavio“ (Diderot 1994: 308). Tako se opet dolazi do teorije o *opažanju odnosa* (*perception des rapports*), u čemu se nalazi i Didroovo određenje *lepog*, ali i samo *prosu- đivanje* (*jugement*) o lepom, što je *sposobnost* (*faculté*) koja se imenuje *dobrim ukusom* (*le bon goût*). Entuzijazam kao izvanredna moć *depersonalizacije* – napuštanja sebe i pozajmljivanja svog bića predmetu izvan nas kako bi se on sagledao u svojoj suštini, osposobljava čoveka da *opazi odnose*.

Entuzijazam, ipak, nije obeležje bilo kog pojedinca, već samo onog čiji je čulno-refleksivni sklop izvan uobičajenih (time i prosečnih), opšte-

[177] « L’enthousiasme n’entraîne que quand les esprits ont été préparés et soumis par la force de la raison ; c’est un principe que les poètes ne doivent jamais perdre de vue dans leurs fictions, et que les hommes éloquents ont toujours observé dans leurs mouvements oratoires. Si l’enthousiasme prédomine dans un ouvrage, il répand dans toutes ses parties je ne sais quoi de gigantesque, d’incroyable et d’énorme. Si c’est la disposition habituelle de l’âme et la pente acquise ou naturelle du caractère, on tient des discours alternativement insensés et sublimes ; on se porte à des actions d’un héroïsme bizarre, qui marquent en même temps la grandeur, la force et l désordre de l’âme. » (Diderot 1994: 317)

važećih (ili preovlađujućih), *prirodnih* merila. Taj izvanredni pojedinac stvarnost sagledava u dimenziji nedostupnoj običnom čoveku.[178] Zato se njegova pojavnost uobičajenim merilima određuje kao neprirodna, protivprirodna, time i – *natprirodna*; te ovim *demonima*, što u leksičkoj etimologiji jesu *geniji*, Didro daje naziv *monstres*, jer su *čudovišta*, u odnosu na standardizovanu normu, nešto neuobičajeno u odnosu na, od strane prirode, serijsko repliciranje čoveka do razmera mase.[179] Međutim, u enciklopedijskom članku *Eklekticizam*, koji je na prethodnim stranicama bio predmet razmatranja, nema još termina *monstre* u smislu *stvaralačke nemani*.[180] U Didroovom članku je reč o *eklektičarima* u prenosnom smislu izvanredne duhovnosti neslućenih srazmera, a takvi su bili, ili skoro da su bili, s obzirom na to da je Didro od nekih zahtevao još napora ka tom cilju, između ostalih i: Aristotel, Plotin, Longin, Đordano Bruno, Frensis Bekon, Dekart, Hobs, Lajbnic, Malbranš.

Pol Vernijer smatra da dva enciklopedijska članka – *Eklekticizam* u petom tomu i *Genije* u sedmom tomu imaju isto gledište prema kojem je *genije* shvaćen kao „iracionalna organska snaga“ (« une puissance organique irrationnelle »). Naime, članak „Genije“ (“Génie“, 1757) ima dva dela, od kojih prvi deo razmatra prvobitno mitološko određenje pojma *genije*, i taj tekst potpisuje Žokur, i drugi deo koji razmatra termin u prenosnom smislu – kao čovekovu izuzetnu duhovnu nadarenost, i taj tekst je nepotpisan, zbog čega je pitanje autorstva postalo predmet spora među didrolozima sve do sredine 20. veka. Danas se autorom smatra Sen-Lamber. Posle nekoliko istraživačkih poduhvata u 20. veku, može se reći sledeće: pouzdano je da Didro nije napisao članak *Genije*, moguće je da je inspirisao Sen-Lambera da ga napiše; verovatno je da je Didro redigovao

[178] Ta *četvrta dimenzija* pesničkih genija ispoljava se i kao *sinestezija* – združivanje opažaja dvaju ili više čula (npr.: vizuelni doživljaj zvuka kao određene boje, poznat kao *audition colorée*, što je slučaj u Remboovom sonetu *Samoglasnici* (*Voyelles*) u kojem se samoglasnici vizualizuju posredstvom boja. (Vid.: Rembo, *Sabrana poeska dela*, Beograd 2004, 99, 276 *n*36; Rimbaud, *Œuvres complètes*, Pléiade 1963, 103 *n**, 723–729). Za sinesteziju, Velek i Voren kažu da je ostatak jednog ranijeg neizdiferenciranog senzorija, ali da je ona kod pesnika pretežno prisutna kao oblik metaforičkog prenošenja i stilizovanog izražavanja jednog metafizičko-estetičkog stava prema životu. Američki novokritičari pominju i pesnikovu sposobnost eidetičkog viđenja osobenu za rani dečji uzrast, a koja se sastoji u tome da subjekt „oseća i vidi svoje misli“. (Velek, Voren 2004: 116)

[179] S obzirom na čulno-saznajne sposobnosti genija, reč je o fiziološkim, a ne nekim mističkim karakteristikama, te se u fiziološkom smislu i javlja pojam *monstre*. Tako je i kod Šopenhauera koji smatra da je *fiziologija* dodelila geniju *višak moždane delatnosti*, što ga svrstava u *monstra per excessum* (deformacije zbog viška). Zato Šopenhauer veli – „genijalnost se sastoji u nenormalnom višku intelekta“. (Šopenhauer 1989: 24)

[180] Fiziološko razmatranje takve izvanredne i uzvišene *nenormalnosti* prisutno je u *Osnovama fiziologije* i u *Pobijanju Helvecija*.

članak. Izvesnost ovog poslednjeg, a na osnovu *intuitivnog* zaključivanja Herberta Dikmana, i *logičkog* uverenja Pola Vernijera, nesumnjivo daje tekstu određeni misaoni pečat prvog enciklopediste.[181]

U kritičkom izdanju *Estetičkih dela* (*Œuvres Esthétiques*, 1994), Pol Vernijer je uvrstio i jedan zapis na dve strane naslovljen „O geniju“ (“Sur le génie“), otkriven u fondu Sankt Peterburg, a objavljen prvi put u osmoj deceniji 19. veka u izdanju Aseza–Turne, čija je istovetna kopija pronađena u 20. veku u fondu Vandel. U tekstu, za koji Vernijer veruje da nije napisan pre *Paradoksa o glumcu*, tj. da je nastao dve decenije posla enciklopedijskog članka „Genije“,[182] govori se (Diderot 2001: 19–20) o „nekakvom posebnom, tajnovitom, neodredivom svojstvu duše, bez kojeg se ne ostvaruje ništa tako veliko i tako lepo“ («je ne sais quelle qualité d’âme particulière, secrète, indéfinissable, sans laquelle on n’exécute rien de très grand et de très beau»), a to nije ni *mašta* (*imagination*), jer bilo je izvanrednih maštovitosti koje ništa nisu proizvele), ni *rasuđivanje* (*jugement*), jer hladna su dela onih koji samo rasuđuju, ni *duh* (*esprit*), jer on govori *lepo* a stvara *majušno*, ni *osećanje* (*sensibilité*), jer ima duboko ganutih koji ne mogu drugačije da shvate delo ako se ne depersonalizuju i ne obuzme ih *mahnitost*, ni *ukus* (*goût*), jer on pre uklanja nedostatke nego što stvara lepotu, već je to *osmatrački duh* (*esprit observateur*) koji se iskazuje „bez napora i zauzdavanja“, opaža bez gledanja, i nema nikakvu *pojavnost*, a ipak

[181] Dikman je u ogledu *Didroovo poimanje genija* isključio iz svog istraživačkog razmatranja članak „Genije“, iako izjavljuje: „Još uvek sam uveren da mora da je veći deo članka ’Genije’ ili inspirisan ili revidiran od strane samog Didroa. Lično ubeđenje, ipak, nije dovoljan dokaz.“ (“I am still convinced that great prts of the article “Génie” must have been either inspired or revised by Diderot himself. A personal conviction, however, is no satisfactory proof.”) (Dieckmann 1941: 163 n 19). Vernijer smatra da je Didro kao izdavač s više slobode prepravljao tekstove drugih, te da je u ovom slučaju autor (Sen-Lamber) radije hteo da ostane anoniman (Diderot 1994b: 7). Stoga, samo ukratko o tome šta teorijski nudi pomenuti članak. Genije je definisan kao „čisti dar prirode“ (un pur don de la nature), „nošen više bujicom predstava“ (« emporté par un torrent d’idées ») „nego što slobodno sledi mirna razmišljanja“ (« qu’il ne suit librement de tranquilles réflexions »), koji „se u orlovskom letu uzdiže ka blještećoj istini“ (« il s’élève d’un vol d’aigle vers une verité lumineuse ») „pored koje smešta dela svoje mašte“ (« à côté de cette vérité lumineuse il placera les ouvrages de son imagination »); sve mu izmami čuđenje (« le génie est frappé de tout »), i kad nije potčinjen entuzijazmu, onda izučava a da toga nije svestan (« il étudie, pour ainsi dire, sans s’en apercevoir »), gonjen utiscima koje predmeti na njega ostavljaju (« forcé par les impressions que les objets font sur lui »), neprestano se obogaćuje. Genije je „prenet u okolnosti likova koje on pokreće“ (« il est transporté dans la situation des personnages qu’il fait agir »), preuzima njihov karakter, i ako „u najvećem stupnju oseća strasti“, on stvara *uzvišeno* (*sublime*); a da bi jedno delo bilo od genija, „potrebno je katkad da bude nemarno“ (« il faut quelquefois qu’elle soit négligée ») spram pravila i da izgleda *divlje* (*sauvage*) (Diderot 2001: 9–17).

[182] Lester Kroker pretpostavlja da je pomenuta beleška nastala sredinom 1770. godine. (Crocker 1974: 56)

je prisutan; i Didro naginje tome da se preduslov za pojavu ove sposobnosti traži u naročitom fizikalno-mentalnom sklopu što spada u domen biologije.

I u čitanju Bateovih *Lepih veština svedenih na jedno isto načelo* saznajemo da „geniji samo otkrivaju ono što je postojalo ranije", da su oni „stvaraoci zato što su osmotrili", i obrnuto, „osmatrači su samo zato da bi bili u stanju da stvaraju".[183] Taj Bateov stav korespondira s Didroovim *osmatračkim duhom* koji on pripisuje geniju, na isti način kao što, u poimanju ukusa, bateovski *uzvišeni ideal* odgovara didroovskom *unutrašnjem modelu*. I po pitanju određenja entuzijastičkog stanja kod pesnika, kao emotivne depersonalizacije, paralele između dva filosofa i vršnjaka po starosnoj dobi bile su neizbežne. U tom smislu, Ani Bek je u pravu kada insistira na tome da se porede Bate i Didro i što ukazuje na mogući uticaj prvog filozofa na drugog. S druge strane, Herbert Dikman je olako odbacio značaj koji mogu imati paralele između teorijskih stavova Batea i Didroa.

I u enciklopedijskom članku „Genije", koji se danas pripisuje Sen-Lamberu, a koji Pol Vernijer svrstava u Didroov opus jer smatra je direktor *Enciklopedije* time što je redigovao tekst utisnuo svoj pečat, pominje se to *osmatračko*, ali u pojmovnom spoju *osmatrački ukus* (*goût de l'observation*) kao naročita odlika genija koji „brzo osmatra veliki prostor, mnoštvo bića" (Diderot 2001: 13). I dok je Pol Vernijer, u članku „Genije", prepoznao gledište iz članka „Eklekticizam", Žak Šuje povukao je drugu paralelu (1973: 413): ocenio je da je spis „Eklekticizam" označio „rođenje jednog gledišta poezije" (« naissance d'une conception de la poésie »), koje će svoj puni izraz dobiti tri godine kasnije u raspravi *O dramskoj poeziji*. Ali pre nego što stignemo na tu raspravu, prepustimo se zanosima jednog Dorvala.

## 5. Dorvalov romantičarski zanos

*Razgovori o Vanbračnom sinu* su dramaturške rasprave dva sagovornika, autora komada *Vanbračni sin*, koji je imenovan oznakom *Ja* (*Moi*) i glumca – lika iz komada, pod imenom Dorval. Spis se sastoji od tri razgovora u kojima se neposredno polemiše o samom komadu, na šta upućuje i naslov, a ti razgovori imaju svoju *sceničnost*, što ovaj teorijsko-polemički spis čini svojevrsnim pozorišnim komadom o pozorišnom komadu i komadom unutar samog komada. Ta dvostrukost čini da je to, s jedne

[183] « Inventer dans les Arts n'est point donner l'être à un objet, c'est le reconnaître où il est, & comme il est. Et les hommes de génie qui creusent le plus, ne découvrent que ce qui existait auparavant. Ils ne font créateurs que pour avoir observé, & réciproquement, ils ne sont observateurs que pour être en état de créer. » (Batteux 1746: 11)

strane, komad za sebe, a u vezi s komadom na koji se odnosi i, s druge strane, kritičko odražavanje komada *Vanbračni sin* koji tako analizuje samog sebe.

Dorvalov emotivno-psihološki profil, dat u lošem komadu *Vanbračni sin*, čini potku njegovog nastupa u dobrom *meta-komadu* nazvanom *Razgovori o Vanbračnom sinu*, a koji se sastoji od tri razgovora.[184] „Drugi razgovor“ (“Second Entretien“) odvija se u prirodi. Kada *Ja*, to jest autor komada *Vanbračni sin*, ili je bolje reći jedan od „dva Didroa“,[185] stiže do podnožja brežuljka, u senci stabla hrasta, gde je dopiralo žuborenje obližnjeg potoka, zatiče Dorvala, prepuštenog prizoru prirode, kako pažljivo osmatra okolinu, a na licu mu se ocrtavaju utisci koje je upijao, te se Filozofu oteo zanosni uzvik – *očaran je*. Ono što sledi, kada se zanesenjak trgnuo na reči svog prijatelja, jeste Dorvalov nadahnuti govor o geniju, i entuzijazmu koji ga obuzima u susretu s prirodom.

Priroda je „sveto boravište entuzijazma“ (« séjour sacré de l’enthousiasme ») u kojoj genije traži „neko skrovište“ (« un antre ») koje će ga nadahnuti; pesnik je taj koji „sjedinjuje svoj glas s bujicama koje padaju s planina“ (« mèle sa voix au torrent qui tombe de la montagne »), koji oseća *uzvišenost* (*le sublime*) jednog pustog mesta i koji „sebe osluškuje u tišini osamljenosti“ («s’écoute dans le silence de la solitude»); on obitava u prirodi i „njegov genije se rasprostire“ (« son génie s’étend »). Tako

[184] Dorval je zaljubljen u Rozaliju, verenicu svog prijatelja Klervila, a u njega, Dorvala, zaljubljena je Klervilova sestra Konstanca, kao i sama Rozalija, koja mu to nagoveštava posredno, tako što izjavljuje da ne voli više svog verenika. Takve okolnosti nalažu Dorvalu da ode iz kuće svog prijatelja čiji je gost. Njegovo pismo, ostavljeno za Rozaliju, koje je istovremeno ljubavno i oproštajno, greškom stiže do Konstance koja ga protumači kao ljubavnu izjavu datu njoj. Kako bi se izvukao iz neželjene ljubavne priče, Dorval pribegava licemernom opravdavanju da je nije dostojan zbog svog nedostojnog porekla. Biti nezakonito dete navlačilo je tada društveni prezir. Sam Klervil je povređen u tuči s mladićima braneći čast svog prijatelja Dorvala kojeg su mladići nabedili da je u tajnoj ljubavi s njegovom verenicom, a javno se udvara njegovoj sestri. U duhu društvene obzirnosti, da ne bi izdali ukazano poverenje i povredili druge, Dorval i Rozalija moraju žrtvovati svoju ljubav, a zabunom stvorena slika zbog pisma da Dorval voli Konstancu služi im i kao pokriće da sačuvaju građansku *vrlinu*. Pojava izaslanika u petom činu, čime se otkriva da su Dorval i Rozalija brat i sestra, ukazuje na to da bi ljubav kojoj su se mogli prepustiti bila incestuozna, a da to nisu znali. Očevo priznanje vanbračnog sina doneće Dorvalu društveno uvažavanje, a blagoslov dobijaju ljubavni parovi Dorval i Konstanca, Klervil i Rozalija. I sve prethodno je potrto, i to da Dorval nije ni voleo Konstancu, i to da je Rozalija bila prestala da voli Klervila. To bi bio obrazloženi siže komada *Vanbračni sin*.

[185] Pol Vernijer kaže: „Bilo bi prikladno da vidimo u dijalogu Ja – Dorval susret dva Didroa, entuzijaste i racionaliste, mešavinu ona dva glasa koja će sve do smrti, kroz reči Žaka i Sinovca, narušavati njegovo spokojstvo.“ (« Il serait commode de voir dans le dialogue de Moi et de Dorval la rencontre des deux Diderot, l’enthousiaste et le rationnel, le mélange de ceux deux voix qui jusqu’à sa mort, dans les répliques de Jacques et du Neveu, troubleront sa sérénité. » – Diderot 2001: 73)

Dorval uzdiže svetost prirode, a pesnikovu sposobnost da joj se prepusti objašnjava na sledeći način:

> Entuzijazam se rađa iz jednog predmeta iz prirode. Ako ga je duh video u iznenađujućim i različitim vidovima, njime je obuzet, potresen, uzburkan. Mašta se zagreva; strast se pokreće. Mi smo redom začuđeni, razneženi, srditi, razjareni. Bez entuzijazma, ili se istinska predstava uopšte ne prikazuje ili, ako je slučajno sretnemo, ne možemo je slediti... Pesnik oseća trenutak entuzijazma; potom je promišljao. Entuzijazam se u njemu oglašava kroz drhtaj koji polazi iz grudi, i koji prelazi, izvrsno i hitro, u sve delove tela. Ubrzo to nije više samo drhtaj; to je jaka i stalna vrelina koja ga prigrljuje, koja mu otima dah, koja ga troši, koja ga ubija; ali koja daje dušu, život svemu što dotakne. Ako ta vrelina dalje naraste, prikaze će se umnožiti pred njim. Njegova strast podići će se skoro do stupnja pomame. Olakšanje će osetiti samo kad izlije van bujicu predstava koje se tiskaju, sudaraju i međusobno love.[186]

Didro piše da je Dorval „na trenutak bio u stanju koje je opisivao“ i kada se primirio, poput čoveka koji se probudi iz dubokog sna, zapitao šta mu se desilo i šta je govorio, priznajući da se ničeg ne seća.[187] Pol Vernijer je (Diderot 2001: 98) navedenu stranicu iz „Drugog razgovora“, na kojoj se portretiše „pesnik Dorval u zanosu pred prizorom prirode“ nazvao „pravim književnim manifestom“ (« un véritable manifeste littéraire ») u kojem se pesnik prikazuje kao „entuzijasta, osetljiva duša, nesvesna sna- ga koja se ispoljava samo u stanju mističke opsednutosti“ (« enthousiaste, une âme sensible, une force irrationnelle qui ne s’exprime que dans un état de possession mystique »).

---

[186] « L’enthousiasme naît d’un objet de la nature. Si l’esprit l’a vu sous des aspects frappants et divers, il en est occupé, agité, tourmenté. L’imagination s’échauffe ; la passion s’émeut. On est successivement étonné, attendri, indigné, courroucé. Sans l’enthousiasme, ou l’idée véritable ne se présente point, ou si, par hasard, on la rencontre, on ne peut la poursuivre… Le poète sent le moment de l’enthousiasme ; c’est après qu’il a médité. Il s’annonce en lui par un frémissement qui part de sa poitrine, et qui passe, d’une manière délicieuse et rapide, jusqu’aux extrémités de son corps. Bientôt ce n’est plus un frémissement ; c’est une chaleur forte et permanente qui l’embrasse, qui le fait haleter, qui le consume, qui le tue ; mais qui donne l’âme, la vie à tout ce qu’il touche. Si cette chaleur s’accroissait encore, les spectres se multiplieraient devant lui. Sa passion s’élèverait presque au degré de la fureur. Il ne connaîtrait de soulagement qu’à verser au dehors un torrent d’idées qui se pressent, se heurtent et se chassent. » (Diderot 2000: 1142)

[187] Tim povodom Kerol Šerman kaže sledeće: „U četrdeset redova, Dorval opisuje odnos između prirode i genija; osamljen, genije je pogođen predmetima iz prirode i njegov *enthousiasme* (tu reč je upotrebio četiri puta) zagreva njegovu maštu. […] *Furor divinus* [sveti bes] koji on oseća opisao je Dorval dok je narator svedok njegovog dejstva na Dorvala.“ (“In forty lines, Dorval describes the relation between nature and genius; alone, genius is struck by nature’s objects, and his «enthousiasme » (he uses the word four times) warms his imagination. […] The *furor divinus* which he feels is describes by Dorval while the narrator witnesses its action on him.“ – Shermann 1976: 56)

Dorval je nesrećni zaljubljenik u život, iako živeti istovremeno znači i osećati teskobu; on je tragični ljubavnik koji je srećan što voli, ali istovremeno nesrećan jer je ta ljubav neostvariva; predstavnik je mladalačkog poleta kojim se jednako stvaraju novi svetovi i upada u autodestrukciju. To posebno duševno stanje u kojem se prepliću entuzijazam i depresija, ushićenje i tuga, osobeno je za preosetljive mlade duše preromantizma i ranog romantizma, u kojima se sudaraju silina života i egzistencijalna teskoba. Geteov Verter u *Jadima Mladog Vertera* (Die Leiden des jungen Werther, 1774), Šilerov Karl u *Razbojnicima* (Die Räuber, 1781), Šatobrijanov Rene u istoimenom romanu (René, 1802), a pre svih njih Didroov Dorval u *Razgovorima o Vanbračnom sinu* (1757), imaju mentalnu sklonost ka raspoloženju koje sačinjavaju tužne radosti i radosne tuge.[188] U pitanju je melanholični senzibilitet, koji se pripisivao i Didrou. Da i sam Filosof priznaje da mu je misao melanholična, čitamo u njegovom pismu, od 30. septembra 1760, upućenom Sofi Volan, u kojem on svedoči o tuzi zbog odsustva voljene prijateljice:

> Kažu da izgledam kao čovek koji uvek traži nešto što mu nedostaje. Uostalom, tako i treba da izgledam Melanholija je naišla na moju otvorenu dušu, u nju je ušla i ne mislim da je neko može odatle sasvim izbaciti. Nije da mi se odviše ne dopada... I što je to bitno? Biću manje veseo, ili više tužan, kako vam se više svidi, ali, ni takav neću manje voleti.[189]

Na prethodni navod iz Didroovog pisma poziva se i kanadski didrolog Benoa Melanson, u studiji *Didro pisac pisama*, *doprinos poetici intimnog pisma u 18. veku* (*Diderot épistolier, contribution à une poétique de la lettre familière de XVIII*$^{e}$ *siècle*, 1996). Melanson veli (Melançon 1996: 87) da je *prepiska* (*correspondance*), od svih literarnih vrsta, „suštinski najviše melanholična“, jer pisma emotivno nadomeštaju fizičko odsustvo drage osobe. Iako je odsustvo voljenog bića izvor tuge: „očitovanja epistolarnog zadovoljstva rođenog iz tog odsustva brojna su u prepisci“ – zaključuje Melanson i dodaje – „to je ono što joj i daje paradoksalno svojstvo“ (1996: 73). Da melanholija nikako nije „*neprijateljica uživanja*“, već da je „pogodna za ljubavne maštarije“ i da omogućuje da se okuse „najprefinjenija zadovolj-

[188] „In tristitia hilaris, in hilaritate tristis“ moto je komedije *Il Calendaio* Đordana Bruna i na taj moto se poziva Artur Šopenhauer kada opisuje genija kao vrhunskog stvaraoca kome je svojstvena melanholija (Šopenhauer 1989: 29). Mocart je postao simbol izuzetnog pojedinca koji je, u đordanovskom određenju, „u tuzi radostan, u radosti tužan“. I Stendal je smatrao da melanholija čini bit Mocartove muzike. Vid.: Guéorgui Vassiliévitch Tchitchérine, *Mozart,* l’Âge d’Homme 2003, 145.

[189] « On dit que j’ai l’air d’un homme qui va toujours cherchant quelque chose qui lui manque. Au reste, c’est l’air que je dois avoir. […] La mélancolie a trouvé mon âme ouverte ; elle y est entrée, et je ne pense pas qu’on puisse l’en déloger tout à fait. Elle ne me déplaît pas trop… Et puis qu’importe ? Je serai moins gai, ou plus triste, comme il vous plaira, mais je n’en aimerai pas moins. » (Diderot 1997: 236)

stva duše i čula" – zapisano je u enciklopedijskom članku „Melanholija" ("Mélancolie", 1765), koji je redigovao Didro.

Pojam melanholija, prvobitno starogrčka kovanica *μελαγχολία*, sačinjena od dve reči – *μέλας χολή* (*mélas khōlé*), u značenju *crna žuč*, i doslovno transkribovan na latinski kao *melancholia*, u vezi je s engleskom rečju *spleen*, u značenju *slezina*, što Didro u prepisci sa Sofi Volan, u pismu od 28. oktobra 1860. godine (1997: 287) trankribuje kao *spline*, i sinonimno naziva „engleskim isparenjima" (« les vapeurs anglaises »). U ogledu „Melanholija i veličanje izuzetnog čoveka: Deni Didro" Jelena Novaković (Novaković 2001: 60) podseća da engleska reč *spleen*, koja sredinom 18. veka ulazi u francusku književnost, svoj najpotpuniji umetnički izraz dobija vek kasnije u Bodlerovoj poeziji. Iako splin označava *izvesnu tugu u duši* i vrstu iznemoglosti koja „potiče od neke bolesti slezine", kako to objašnjava Mišel Delon u članku „Senke Veka prosvećenosti" ("Les ombres du siècle des Lumières"),[190] to setno raspoloženje, zvano melanholija, nije svedeno samo na „negativni, destruktivni vid", već ono ima – kako, na Didroovom primeru, zaključuje Jelena Novaković – *dvostruki vid*, prema tome, i onaj drugi „kreativni vid koji podstiče osećajnost i koji je odlika pesnika i filozofa, ali i zaljubljenog čoveka" (2001: 61). Melanholija donosi nadahnuće (za poeziju), ushićenje (u ljubavi), otkrovenje (u filosofiji).[191]

Jelena Novaković nas upućuje i na psihoanalitičko istraživanje Julije Kristeve koja kod Aristotela nalazi gledište prema kojem je melanholija *svojstvena izuzetnoj ličnosti*.[192] Na Aristotelov spis *Problemata* se poziva i Ciceron navodeći da je već starogrčki filosof primetio da „svi genijalni ljudi su melanholični" – navodi Šopenhauer u ogledu o geniju.[193] U *Pobijanju Helvecija* (*Réfutation d'Helvétius*, 1775), Didro kaže da su geniji „skloniji od drugih ljudi meditaciji, zato što oni boluju od melanholije" (1994: 840). I Folkjerski tvrdi da prave umetnosti nema bez *svemoćne melanholije*, a da je „pomalo melanholična narav" potrebna i samim recipijentima umetnosti - stav je koji poljski teoretičar nalazi u Didroovim *Razgovorima o Vanbračnom sinu*.[194] Za dobar umetničko-vrednosni sud potrebno je posedovati

---

190 Michel Delon, Les ombres du siècles des Lumières, *Magazine littéraire*, 1987 n⁰ 244. Preuzeto iz: Novaković 2001: 60, 237.

191 U tom smislu, Jelena Novaković zaključuje sledeće: „Melanholija, koja izlazi iz oblasti patologije, sve više se shvata kao granično stanje ljudske prirode koje otkriva istinu o biću, kao izvor misli, filosofije, umetničkog stvaralaštva ili verskog zanosa, kao podsticajna i tvoračka snaga, pa čak i kao izvestan znak superiornosti" (Novaković 2001: 64).

192 *Depresija i melanholija*, Novi Sad, Svetovi, 1994.

193 "Omnes ingeniosos melancholicos esse", Ciceron, *Tusc.* I, 33. [Aristotel, *Problemata*, 30, 1.]; Šopenhauer 1989: 31.

194 „Pesnik, kao i poezija, dobija tragičku boju. On nosi u sebi demona, koji ga nagoni da se prikaže, da se izrazi. Svemoćna melanholija izgoni bezbrižnu radost iz polja umetnosti. Čak nećemo više moći da prosuđujemo s ukusom, čak nećemo više biti ljubitelji, a da

više retkih darova – kaže Dorval, Didroovo drugo ja, i objašnjava (Diderot 2000: 1151) da „jedan veliki ukus“ (« un grand goût ») pretpostavlja „veliki smisao“ (« un grand sens »), „dugo iskustvo“ (« une longue expérience »), „čestitu i osetljivu dušu“ (« une âme honnête et sensible »), „odnegovan duh“ (« un esprit élevé »), „malo melanholičnu narav“ (« un tempérament un peu mélancolique »), i „osetljive organe“ (« des organes délicats »).

## 6. Genije i idealni model

Duševnost, produhovljenost, preosetljivost, melanholičnost – sve su to odlike „entuzijastičke družine“, kako Dorval naziva stvaraoce i ljubavnike, istinske posvećenike kojima i sam pripada. Po pitanju odnosa osećanja i rasuđivanja melanholik Dorval kaže da „pesnici, glumci, muzičari, slikari, prvorazredni pevači, veliki plesači, nežni ljubavnici, istinski posvećenici, čitava ta entuzijastička i strastvena družina oseća živo, a promišlja malo“ i da „nije to propis, već nešto drugo, iznenadnije, ličnije, tamnije i pouzdanije što ih vodi i osvetljava“.[195]

U vezi s izrečenim, oba ugledna priređivača Didroovog opusa, Pol Vernijer i Loran Versini, upućuju na *Paradoks o glumcu* u kojem će, deceniju i po kasnije, *romantičarsko gledište* biti izmenjeno. Međutim, spis koji mu prethodi – *O Dramskoj poeziji* - u grupi je tekstova koji se bave *nadahnućem* kod pesnika, što nagoni neke didrologe da zaključe kako tu Filosof daje prvenstvo *osećanju* nad *promišljanjem* u samom umetničkom stvaranju, jer, i u tom teorijskom razmatranju može se pročitati da je pesnik od prirode dobio na jednom višem stupnju „sposobnost koja razlikuje čoveka stvaralačkog duha od običnog čoveka, a običnog čoveka od čoveka bez pameti: sposobnost uobrazilje, bez koje se govor svodi na mehaničku naviku da se primenjuju kombinovani zvuci“.[196]

ne posedujemo ‘malo melanholičnu narav’.“ (« Le poète ainsi que la poésie obtient une teinte tragique. Il porte un démon en soi, qui le presse à se manifester, à s’exprimer. La mélancolie toute-puissante exile la joie insouciante du domaine de l’art. On ne pourra même plus juger avec goût, on ne pourra même plus être amateur sans posséder ‘un tempérament un peu mélancolique’. » – Folkierski 1925: 512)

[195] « Les poètes, les acteurs, les musiciens, les peintres, les chanteurs de premier ordre, les grands danseurs, les amants tendres, les vrais dévots, toute cette troupe enthousiaste et passionnée sent vivement, et réfléchit peu. Ce n’est pas le précepte, c’est autre chose de plus immédiat, de plus intime, de plus obscur et de plus certain qui les guide et qui les éclaire. » (Diderot 2000: 1146)

[196] « Il [poète] a reçu de la nature, dans un degré supérieur, la qualité qui distingue l’homme de génie de l’homme ordinaire, et celui-ci du stupide : l’imagination, sans laquelle le discours

U *Osnovama fiziologije*, Didro je *maštu* definisao kao sposobnost da se slikaju odsutni predmeti kao da su prisutni, da se daje telo jednoj apstraktnoj reči: „Čovek s maštom šeta se u svojoj glavi kao radoznalac u nekoj palati, u kojoj u svakom trenu skreće svoje korake, privučen zanimljivim predmetima“ (1994: 1292). Međutim, treba se vratiti na prethodni navod iz rasprave *O Dramskoj poeziji* i dodati mu pasus koji sledi, jer on nudi ravnotežu *entuzijazma* i *tehnike*, *osećanja* i *misli*: „Ali pesnik ne može da se prepusti punom poletu svoje uobrazilje. Postoje granice koje su mu propisane. On ima da se ravna prema uzorima koje mu pružaju retki slučajevi u opštem redu stvari. To je pravilo koje za njega važi.“ (Didro 1962 : 79) [197] To se može razumeti i na sledeći način: geniji ili vrhunski umetnici stvaraju na osnovu pravila koja u sebi iznalaze, na osnovu svoje prisne veze s prirodom, spoznajući njene za- konitosti. Genije u sebi iznalazi *idealni model* (*modèle idéal*), *istinski oblik* (*la ligne vraie*), što služi kao načelo u stvaranju.[198] O tome Didro neposrednije govo- ri, deceniju kasnije, u *Salonu iz 1767*. Uzvišenost antičkih umetnika proističe iz činjenice da oni nisu imali gotova pravila i zapisanu estetiku, nisu sledili kulturološki uspostavljene modele, jer kulture kao organizovane i sistemski ustrojene civilizacije još nije bilo, već su tragajući došli do *originalnog i prvog modela* (*un modèle original et premier*), do *istinskog oblika* (*une ligne vraie):*

> Tvrdim da je glavni razlog zbog kojeg umetnosti nisu mogle ni u jednom drugom veku, kod nijednog drugog naroda, da dostignu stupanj savršenstva kakav su dostigle kod Grka taj što su oni obitavali na jedinom mestu na Zemlji na kojem su ljudi bili podvrgnuti lutanjima; stoga, zahvaljujući modelima koje su nam ostavili, nikada nismo mogli, poput njih, da dosegnemo postupno i polako lepotu tih modela; stoga, postali smo, više ili manje pokorno, imitatori, portretisti, stoga smo samo pozajmili, muklo i opsurkno, idealni model, stvarni oblik; zato se, da su ti modeli bili uništeni, s razlogom da pretpostaviti da bismo bili primorani, kao što su oni bili, da postupamo prema bezobličnoj, nesavršenoj, iskvarenoj prirodi, te bismo dostigli, kao što su oni, originalni i prvi model, istinski oblik koji bi onda bio više naš, kao što nije, niti to može biti: da budem krajnje otvoren, zato mi se remek-dela Starih čine stvorenim da zanavek potvrđuju uzvišenost starih umetnika, a da se za čitavu večnost održi osrednjost budućih umetnika. To me ozlojeđuje. Ali, moraju se sprovoditi nepovredivi zakoni Prirode; zato što Priroda ne čini ništa skokovito, i što to nije manje istinito u umetnostima nego što je u kosmosu.[199]

---

se réduit à l’habitude mécanique d’appliquer des sons combinés.» (Diderot 2000: 1300–1301)

[197] « Mais le poète ne peut s’abandonner à toute la fougue de son imagination ; il est des bornes qui lui sont prescrites. Il a le modèle de sa conduite dans les cas rares de l’ordre générale des choses. Voilà sa règle. » (Diderot 2000: 1301)

[198] To je isti *unutrašnji idealni model* koji služi kao načelo estetskog suda, mera dobrog ukusa, o čemu je bilo govora u poglavlju *Ukus*.

[199] « Je prétends que la raison principale pour laquelle les arts n’ont pu dans aucun siècle, chez

Originalni i prvi model, kome teži estetičar Didro, i čemu nalazi primer kod antičkih Grka, jeste sama priroda, koja je *original* na osnovu kojeg umetnost nudi kopiju u vidu crteža, slike ili poeme, kao što je zapisano i u enciklopedijskoj definiciji pojma *original*, u nepotpisanom članku, ali čije se autorstvo pripisuje samom Didrou. Iako je Enciklopedista razmatrao ovu odrednicu samo u oblasti slikarstva, dalja definicijska proširenja se ipak mogu primeniti na čitavu oblast stvaralačkog. U enciklopedijskom članku „Original" (1765) Didro zapisuje da se *originalan* kaže još za crtež, za sliku koju je slikar načinio pomoću *mašte*, pomoću *genija*, iako je svaki od njenih delova „kopiran na osnovu prirode".[200] Stvaralačka mašta genija ima odliku jedinstvenog i neponovljivog, čemu je naziv *originalnost* (*originalité*), što je takođe enciklopedijska odrednica, nepotpisana, ali opet pripisana Didrou.

Ipak, *originalnost* ne znači isključivo prvobitnost i prvorodnost. U tomu XI svoje *Enciklopedije* (1765) Didro definiše *originalnost* kao „postupak kojim se stvara opšte na jedinstven i poseban način".[201] I za prethodnu odrednicu *original* Didro dodaje da „slikari ponavljaju ponekad iste teme, i skoro na isti način, a da se nijedno od tih ponavljanja ne naziva kopijama". To što je Didro izrekao za slikare odnosi se i na pesnike. Rolan Mortije je zaključio da su se Šekspir i Molijer osećali *dovoljno originalnim* da se nisu trudili da izmišljaju predmet svojih dela, već su slobodno posezali za već postojećim temama: „Originalnost je takođe pitanje stupnja. Ona mora čas da bude radikalna, čas što je moguće više udaljena od svakog modela ili od svakog prethodnog slučaja; ona se čas svodi na neku razliku, na neki otklon, na ono što je dovoljno da potvrdi jedinstvenost dela."[202]

---

aucune nation atteindre au degré de perfection qu'ils ont eue chez les Grecs, c'est que c'est le seul endroit de la terre où ils ont été soumis au tâtonnement ; c'est que, grâce aux modèles qu'ils nous ont laissés, nous n'avons jamais pu, comme eux, arriver successivement et lentement à la beauté de ces modèles ; c'est que nous nous en sommes rendus plus ou moins servilement imitateurs, portraitistes, et que nous n'avons jamais eu que d'emprunt, sourdement, obscurément le modèle idéal, la ligne vraie ; c'est que si ces modèles avaient été anéantis, il y a tout à présumer qu'obligés comme eux à nous traîner d'après une nature difforme, imparfaite, viciée, nous serions arrivés comme eux à un modèle original et premier, à une ligne vraie qui aurait été bien plus nôtre, qu'elle ne l'est et ne peut l'être : et pour trancher le mot, c'est que les chefs-d'œuvre des Anciens me semblent faits pour attester à jamais la sublimité des artistes passés, et perpétuer à toute éternité la médiocrité des artistes à venir. J'en suis fâché. Mail il faut que les lois inviolables de la Nature s'exécutent ; c'est que Nature ne fait rien par saut, et que cela n'est pas moins vrai dans les arts que dans l'univers. » (Diderot 2000: 527– 528)

200 « Original se dit: encore d'un dessein, d'un tableau qu'un peintre fait d'imagination, de génie, quoique chacune de leurs parties soient copiées d'après nature. » (Diderot: 1765b)

201 « ORIGINALITÉ, s. f. manière d'exécuter une chose commune, d'une manière singulière & distinguée ». (Diderot: 1765c)

202 « L'Originalité est aussi question de degré. Tantôt elle se doit d'être radicale, aussi éloignée que possible de tout modèle ou de tout antécédent ; tantôt, elle se réduit à une

Međutim, nije svaka osobenost originalna, tj. nije „originalna u dobrom smislu", jer Didro kaže da se originalnost kao svojstvo pripisuje „u dobrom i u lošem smislu" (« en bonne & en mauvaise part »): u dobrom smislu, kada je u delu „sve veliko, neobično novo" (« tout y est grand, singulièrement nouveau »), u lošem smislu, kada ono nudi „čudnovato gro- tesknu neobičnost" (« une singularité bizarrement grotesque »). Uopšteno, originalnost se svodi na autentičnost koju genije pronalazi u sebi na osnovu impulsa iz spoljneg sveta. I kada Didro govori o *idealnom modelu*, to je zamišljeni model, koji uvek nosi nešto više u odnosu na bilo koji stvarni model: to je pojedinačnost koja ima obeležje univerzalnosti, a ne postojeći spoljni model koji se oponaša. Ono što daje delu obeležje originalnosti, kako je to ovde već citirano iz didroovske enciklopedijske definicije, jeste stvaraočevo delanje na „jedinstven i poseban način". I dok su klasicisti videli jedinstve- nost genija u podražavanju najboljim uzorima i primeni neprikosnovenih regula, prosvetitelji su u tome videli samo prepreku koja ometa rađanje genija. Zato Didro i tvrdi, u *Salonu iz 1767*, da *spoljni*, kopirani modeli „slu- že osrednjima, a škode geniju" (Diderot 2000: 528). Jednako stoje stvari i s teorijskim pravilima kao stvaralačkom doktrinom. U poglavlju XI rasprave *O dramskoj poeziji*, u pesničkom zanosu Didro filosofski opominje: „O kovači opštih pravila, kako vi ništa ne znate o umetnosti, i kako je u vama malo onog stvaralačkog duha koji je proizveo uzore prema kojima ste vi postavili ta pravila, a koja je on vlastan da prekrši kad god mu je drago!" (1962: 87)[203]

Didro istovetno razmišlja i dve decenije kasnije, u *Odvojenim mislima o slikarstvu, vajarstvu i poeziji* (1782), kada veli (2000: 1014) da su „pravila od umetnosti napravila rutinu", a dilemu jesu li ona bila škodljivija nego što su koristila razrešava iskazom da su pravila poslužila običnom čoveku, a da su naškodila geniju. Izvinjavajući se Aristotelu, Didro dalje tvrdi da su *manjkava* načela kojima se izvode „isključiva pravila na osnovu najsavršenijih dela". Gotovo da „nema pravila koja genije ne može zanemariti" i pritom ipak stvoriti sjajno delo – uveren je Didro.[204] Dokazivanje teze da *genije prethodi preskriptistici*[205] postalo je suvišno: Homer

différence, à un écart, qui suffit à témoigner de la singularité *de l'œuvre.*» (Mortier 1982: 11)

[203] « Ô faiseurs de règles générales, que vous ne connaissez guère l'art, et que vous avez peu de ce génie qui a produit les modèles sur lesquels vous avez établi ces règles, qu'il est le maître d'enfreindre quand il lui plaît! » (Diderot 2000: 1306)

[204] U pismu iz 1758. godine, upućenom glumici Rikoboni (Riccoboni), Didro joj preporučuje da zaboravi na pravila jer su ona „smrt za genija". (Diderot 1997: 85)

[205] Termin *preskriptistika* ovde je pozajmljen od Kročea. Kod italijanskog teoretičara termin ne označava samo skup poetičkih pravila, *estetički zakon* ili *tehnički recept*; preskriptistika je i kada neki izuzetni pesnik biva učitelj drugome, te u tom smislu Kroče proziva romantičare da su i sami stvarali jednu novu preskriptistiku uzimajući za uzore Šekspira i Getea. (Kroče 1995: 129)

je nekoliko vekova prethodio Aristotelovim pravilima, Boalo je postavio klasicističku doktrinu pošto je Rasin već stekao slavu *Andromahom* i *Britanikom*, a Šekspir je očito bio samouki genije. Jasna je srodnost takvog gledišta s poimanjem „herojskih zanosa“ stvaralačkog subjekta zvanog *genije* od strane Đordana Bruna koji se dva veka pre Didroa izjasnio protiv poetike pravila u spisu *O herojskim zanosima* (*De gli heroici furori*, 1585).[206] Srodnost postoji i s priznanjem koje nudi španski pesnik Lope de Vega u *Novom umeću pisanja komedija* (*El arte nuevo de hacer comedias*, 1609), kada veli da „kada piše delo pravila zaključava pod šest brava“.[207] Srodno je i Šilerovo poređenje *pravila* sa *štakama* u ogledu *O naivnoj i sentimentalnoj poeziji* (*Über naive und sentimentalische Dichtung*, 1796).[208] Tom poređenju je pribegao i Viktor Igo u *Predgovoru Kromvelu* (*Préface de Cromwell*, 1827) u kojem poziva „da se lupa čekićem po teorijama, poetikama i sistemima“ (« mettons le marteau dans les théories, les poétiques et les systèmes »).[209]

Ipak, sve to ne znači da je genije autodidakt: gluv za savete, slep za svaki putokaz, imun na prepoznavanje u drugom. U protivnom, ne bi li onda on bio samo duhovno-stvaralački analfabeta?[210] I *Esej o uzvišenom*, tradicionalno pripisivan Longinu, podučava da do *uzvišenog* vodi i stvaralačko oponašanje, koje ne znači drugo do sledeće: zamisliti kako bi se neki veliki pesnik poneo u određenoj situaciji, i čak ga zamisliti kao publiku, jer „ako sebi predstavimo kako bi to oblikovanje saslušao prisusutni Homer ili Demosten“ – podučava nas nepoznati autor u svom sjajnom estetičkom spisu – „tad ćemo i mi sami na neki način uzdignuti svoje stvaralačke snage do vrhunca idealnog izražaja“ (Anonim 1969: 323).

---

[206] Svaki istinski pesnik nema učitelja jer se „poezija ne rađa iz pravila, osim po pukom slučaju, već pravila proizlaze iz poezije; i zato ima onoliko rodova i vrsta pravih pravila koliko ima vrsta i rodova pravih pesnika“. (Bruno 1963: 175)

[207] „Kad zatreba sad da komediju sročim, / sa ključevima šest bar zabravim pravila“, stihovi 40–41. (Lope de Vega 2013: 27) “y cuando he de escribir una comedia, / encierro los preceptos con seis llaves“. (Lope de Vega 2013: 102)

[208] „Neupoznat sa pravilima, tim štakama slabosti i nadzornicima posuvraćenosti, vođen samo od prirode ili instinkta, svog anđela-čuvara, ide on mirno i sigurno kroz sve zamke rđavog ukusa u koji neizostavno zapada negenije, ako nije toliko mudar da ga već izdaleka izbegava.“ (Šiler 1967: 232)

[209] „Umetnost ne računa na osrednjost. Ona joj ništa ne propisuje, ne poznaje je, ona ne postoji za nju; umetnost daje krila a ne štake.“ (« L’art ne compte pas sur la médiocrité. Il ne lui prescrit rien, il ne la connaît point, elle n’existe point pour lui ; l’art donne des ailes et non des béquilles. » – Hugo 2004 : 54–55)

[210] Kroče kaže da bi i pesnik u 20. veku naučio nešto kad bi ponovo otvorio Aristotela, Longina i Kvintilijana, ali ne da bi po poduci reprodukovao i podražavao, već da bi poetička razboritost dejstvovala na njegov duh tako da pesnik bude sređen. Kroče čak dodaje da je uočljiva manjkavost kod onih pesnika koji nisu čitali poetičare i retoričare. (Kroče 1995: 128)

Didro, pak, preteruje kad kaže da se može više naučiti iz dva Homerova stiha nego iz stotine tomova poetičkih propisa, ali on time, poput Longina, želi da naglasi značaj poetskog primera, a ne samog poetičkog propisa. Zato Didro i piše prijatelju Falkoneu, u pismu od 2. maja 1773. godine, objavljenom tek 1952. pošto ga je Herbert Dikman otkrio u fondu Vandel, sledeće: „U književnosti, ne cenim mnogo poetiku čiji autor ne ume istovremeno da da propis i primer.“[211] Isto tako, čitanje podučava pesnike, i Didro otkriva da se usavršava čitanjem antičkih autora, i *poverava se* u spisu *O dramskoj poeziji* da „onaj koji bi čitao Homera sa nešto pronicljivosti, u njemu bi mnogo sigurnije otkrio izvor sa koga ja crpem“ (1962: 84; 1996: 1304).

## 7. Uzvišeno: *divlje, sirovo, iznenađujuće i ogromno*

Drugi enciklopedijski spis, posle „Eklekticizma“, u kojem Didro razmatra pitanje *genija* kao vrhunskog umetnika i u kojem kao sinonime naizmenično koristi pojmove *genije, pesnik* i *umetnik*, jeste članak „Teozofi“ (“Théosophes“, 1765) objavljen u XVI tomu *Enciklopedije*. Termini *teozof* i *teozofija* ne javljaju se ni u jednom drugom rečniku francuskog jezika pre Litreovog (1872–1877), osim u Didroovom članku, koji zauzima dvadeset tri strane u Versinijevom kritičkom izdanju. Za taj Didroov ogled Žak Šuje kaže da se u njemu sažimaju sve Didroove ideje o geniju, a one su sledeće (Chouillet 1973: 414): „saznajna vrednost entuzijazma“ (« valeur heuristique de l’enthousiasme »), „srodstvo genija i ludila“ (« parenté du génie et de la folie »), „teorija o udaljenim podudarnostima“ (« théorie des analogies éloignées »), „suprotnost entuzijazma i hladnog razuma“ (« opposition de l’enthousiasme et de la froide raison »).

Teozofi, koji su bili mističari i alhemičari, u Didroovom određenju (1994: 484) jesu oni koji sažaljevaju čovekov razum u koji nemaju nikakvo poverenje, a sebe smatraju *prosvetljenim* (*éclairés*) nekim „unutarnjim, natprirodnim i božanskim“ načelom koje, kada dela u njima, vodi ih *najuzvišenijim saznanjima*, a kada prestane da dela, baca ih u stanje *prirodne blesavosti* (*imbécillité naturelle*), koje spopada žestoko njihovu maštu, kojim oni ne upravljaju, već ono upravlja njima, a koje ih vodi „najznačajnijim i najskrivenijim otkrićima“ o Bogu i prirodi.[212] Ono što je bitno za našu

---

[211] « En littérature, je ne fais pas un cas bien grand d’une poétique dont l’auteur ne sait pas donner en même temps le précepte et l’exemple. » (Diderot 1997: 1156)

[212] Za razliku od eklektičara, među kojima je našao brojne genije, Didro ne izjednačava neminovno teozofe s genijima; naprotiv, iz životopisa nekih od njih, koje Didro podrobno

temu, a što se može naći i u članku *Teozofi*, jesu pasusi u kojima Didro neposredno vezuje *prirodu genija* za *entuzijazam* koji određuje kao sposobnost uživljavanja, čime se intuitivno spoznaje stvarnost. Didro veli:

> Entuzijazam je klica za sve velike stvari, dobre ili loše. Ko će praktikovati vrlinu usred nedaća koje ga čekaju bez entuzijazma? Ko će se posvetiti neprekidnim poslovima izučavanja bez entuzijazma? Ko će žrtvovati svoj odmor, svoje zdravlje, svoju sreću, svoj život, a zarad napretka nauka i umetnosti i potrage za istinom, bez entuzijazma?[213]

Entuzijazam, koji odlikuje genija, neuobičajeno je stanje duha, ono koje odudara od običnog, opšteg i normalnog, tako da je sama priroda genija *ne-obična*, *posebna* i *abnormalna* (što su sada ovde sinonimi za *uzuzetnost*). „O, što se genije i ludost dodiruju izbliza!“ – zanosno uzvikuje Didro, i nastavlja:

> Oni koje je Nebo obeležilo u dobru i u zlu, podanici su više ili manje tih simptoma: imaju ih više ili manje česte, više ili manje žestoke. Ljudi ih zatvaraju, ili ih vezuju u lance, ili im podižu kipove: oni proriču, ili na tronu, ili u pozorištima, ili za propovedaonicom; oni drže pažnju ljudi; njih slušaju, obožavaju, slede ih, ili kude, ismevaju, kamenuju; njihova sudbina ne zavisi od njih, već od okolnosti u kojima se oni pokazuju.[214]

A kako će se ispoljiti njihov genije, to zavisi od trenutka u kom su se pojavili: „Promenite trenutke, i onaj koji je pesnik bi bio ili vrač, ili prorok, ili zakonodavac.“[215] Prema mišljenju Žaka Šujea, članak „Teozofi“ profiliše „prometejski mit o natčoveku“, obazrivo izgonjen od strane *filo-*

---

navodi, proizlazi da su oni bili „ljudi vatrene mašte“, koji su „pokvarili teologiju, pomračili filosofiju“, te je teško izreći „da li su više štetili nego što su služili napretku ljudskih znanja“. Štaviše, Enciklopedista nalazi teozofe i među savremenicima, a to su „poluobrazovani ljudi koji sužavaju“, u meri u kojoj ga i sami imaju, „carstvo razuma, a čiju bi nam upotrebu rado zabranili“, koji bi najradije „sveli sve znanje na religijsko“ (Diderot 1994: 505–506).

[213] « L’enthousiasme est le germe de toutes les grandes choses, bonnes ou mauvaises. Qui est-ce qui pratiquera la vertu au milieu des traverses qui l’attendent, sans enthousiasme? Qui est-ce qui se consacrera aux travaux continuels de l’étude, sans enthousiasme? Qui est-ce qui sacrifiera son repos, sa santé, son bonheur, sa vie, aux progrès des sciences et des arts et à la recherche de la vérité, sans enthousiasme? » (Diderot 1994: 487)

[214] « Ö que le génie et la folie se touchent de bien près ! Ceux que le Ciel a signés en bien et en mal sont sujets plus ou moins à ces symptômes : ils les ont plus ou moins fréquents, plus ou moins violents. On les enferme et on les enchaîne, ou on leur élève des statues : ils prophétisent ou sur le trône, ou sur les théâtres, ou dans les chaires ; ils tiennent l’attention des hommes suspendue ; ils en sont écoutés, admirés, suivis, ou insultés, bafoués, lapidés ; leur sort ne dépend point d’eux, mais des circonstances dans lesquelles ils se montrent. » (Diderot 1994: 504)

[215] Zanimljiva je lista teozofa – genija koju daje Didro: Pindar, Eshil, Muhamed, Šekspir, Bekon. (Diderot 1994: 504)

*zofskog duha*, ali „ovenčan svim čarima poezije" (« auréolé de tous les prestiges de la poésie ») i što je još značajnije, članak sadrži „opis proroštva u kojem nije teško videti nekakav maglovito raspomamljujući predgovor bujicama pokreta *Sturm und Drang*" (Chouillet 1973: 414). Da divlji geniji neobuzdanih osećanja iz „Drugog razgovora – Dorval i ja" i iz „Teozofa" imaju veze s mladim genijima šturmundranga, koji su označili kraj prosvetiteljstva i najavili romantizam, dokaz su dva vodeća predstavnika nemačkog pokreta *Oluje i Nagona*: Gete i Šiler. Zasigurno da pesnička evanđelja šturmundranga – *Jadi mladog Vertera* i *Razbojnici*, nemaju neposredne uzročno-posledične veze s nekim Didroovim spisom, jer nemački geniji su se tek krajem veka upoznavali s opusom našeg enciklopediste; međutim, Didroov Dorval, Geteov Verter i Šilerov Karl dele istovetna ushićenja i melanholije, što je, ipak, ovde samo sporedni argument. Suština je u Geteovoj i Šilerovoj recepciji Didroa, koja se može okarakterisati kao *ushićenje*, a što su oni nastojali da podele s kulturnom javnošću u Nemačkoj.[216]

Gete i Šiler, isprva ushićeni *Ogledima o slikarstvu*, koje je Gete otkrio 1796. i preporučio ih Šileru, ubrzo su, kada je čarolija emotivne ponesenosti nestala, zauzeli kritički umereniji stav.[217] Iako se *Ogledi* bave likovnim umetnostima, na šta upućuje i potpun naslov spisa, pesnik je, ne retko, prizivan, što je dalo za pravo Geteu da ustvrdi kako se *Ogledi o slikarstvu* obraćaju više literati nego slikaru. I slikar, kao i pesnik, izlazi iz sebe, pre-

[216] Iako je Herder još 1770. godine inicirao mladog Getea da upozna Didroova dela (Mortier, 1954: 27), i mada je Didroov teatar bio poznat u Nemačkoj zahvaljujući Lesingu (1954: 58), ipak je dotadašnje poznato i objavljeno Didroovo stvaralaštvo većim delom bilo manjeg značaja (Didro kao dramatičar je beznačajan, dok je kao teatrolog značajan), te je pravi Didro onaj u delima objavljenim samo u Grimovoj *Književnoj prepisci* za publiku koju je sačinjavalo petnaestak čitalaca u inostranstvu, ili u delima objavljenim tek posthumno, a to su dela kojima će se Gete i Šiler diviti na prelazu iz 18. u 19. vek.

[217] Šiler piše Geteu: „Didro me začarava u dobrom smislu i moj duh je uzdrmao do srži... Svaki od njegovih aforizama... jeste kao munja koja obasjava tajne dubine umetnosti." (« Diderot m'enchante positivement et a mis mon esprit en branle jusqu'au fond… Chacun de ses aphorismes… est comme un éclair qui illumine les profondeurs secrètes de l'art. ».) Gete uzvraća: „Izvrsna knjiga koja se obraća možda više piscu negu slikaru." («Livre magnifique qui s'adresse peut-être plus à l'écrivain qu'à l'artiste.» (*Correspondance Schiller–Gœthe*, II, Plon 1923, 70) Pola godine nakon prvog čitanja *Ogleda o slikarstvu* Šiler kritikuje Didroovo moralisanje u umetnosti: „Didro se po mom ukusu suviše bavi ciljevima stranim umetnosti, a nedovoljno usmerava svoju pažnju na sam predmet i na čin stvaranja." (« Diderot se préoccupe trop à mon goût de fins étrangères à l'art et porte insuffisamment son attention sur l'objet même et sur l'exécution. ») (*Correspondance Schiller–Gœthe* II, 1923, 199) Istovetnu poziciju zauzima i Gete: „Didro nije umeo da se uzdigne do shvatanja da kultura koja proizlazi iz umetnosti mora ići vlastitim putem." (« Diderot n'a pas su se hausser jusqu'à comprendre que la culture qui résulte de l'art doit aller son propre chemin. ») (*Correspondance Schiller–Gœthe* II, 1923, 207) Preuzeto od Vernijera: Diderot 2001: 661–662.

uzima svojstvo drugog, kako bi mogao da stvori delo, a onda se ponovo vraća u svoje prirodno stanje: kao što ćutljiv čovek jednom digne glas, a onda se vraća u svoje ćutanje – tako Didro prikazuje umetnika koji izlazi iz svog uobičajenog i svakodnevog bića i preuzima na trenutak nešto neuobičajeno i *ne-prirodno*.

Pesnik poseduje izuzetnu sposobnost depersonalizacije zato što je on „čovek jake mašte koji se razneži, koji se i sam boji utvara koje stvara".[218] *Izraz* (*expression*) jeste *slika osećanja* (*image du sentiment*), a *velika mašta slikara* (čitajmo to onako kako je isprva činio i Gete: velika mašta pesnika) jeste *ogromna zbirka* (*recueil immense*) svih izraza (Diderot 2000: 486). I ta zbirka nije *kataloški* uređena, jer slikar u čijem ateljeu vlada besprekoran red, i sve je na svom mestu i posle četvrt sata rada, kao erudita je koji s police svoje biblioteke izvlači knjigu koja mu treba, uzima iz nje željenu rečenicu, i vraća knjigu nazad; takvi umetnici su *hladni* – veli Didro (2000: 472–473) – to nije *slika genija* (*allure du génie*). Ono što jeste *slika* genija, njegovo postupanje ili način izražavanja, u znaku je pojavnog nereda, emotivne neobuzdanosti i divlje mašte.

„Umetnostima oponašanja treba nešto divlje, sirovo, iznenađujuće i ogromno" – misao je koja se ponavlja u Didroovim spisima i verovatno njegova najcitiranija estetička maksima.[219] Značajno je naglasiti da Didro to pominje uvek u dijahronijskom kontekstu: poezija je *prirodno* stanje čoveka pre *civilizacije*, a *kultura* je institucionalizovala *ukus* i postavila umetnička pravila. Pesniku je potrebno da prizove jedno takvo čisto prirodno stanje nezagađeno kulturom da bi bio vrhunski umetnik – *genije*; potrebno mu je to *ogromno, varvarsko, divlje*; u suprotnom, pesnik kao proizvod kulture ostaje samo majstor verbalnog vođen talentom.[220] Zato Didro po-

---

[218] « Un poète est un homme d'une imagination forte qui s'attendrit, qui s'effraye lui-même des fantômes qu'il se fait. » (Diderot 2000: 491)

[219] « Il faut aux arts d'imitation quelque chose de sauvage, de brut, de frappant et d'énorme. » (1996: 498) Osam godina pre *Ogleda o slikarstvu*, u raspravi *O dramskoj poeziji*, Didro tvrdi: „Poezija zahteva nešto ogromno, varvarsko i divlje." (« La poésie veut quelque chose d'énorme, de barbare et de sauvage. » – 1996: 1331). Prevod Radmile Miljanić glasi: „Poezija traži nešto što je ogromno, sirovo i divlje." (Didro 1962: 124)

[220] Razlikovanje *prirode* i *civilizacije*, kao opozicije *čulnog* i *refleksivnog*, središnja je teza i Šilerove i Kročeove estetike. Kod Šilera, *naivno* je *čulno*, stanje duha pre civilizacije; kultura je dovela do toga da čovek postane svestan sebe odeljen od prirode, da izađe iz objekta, da apstrahuje misao i da se preko duha i pojma ponovo vrati prirodi (Šiler 1967: 234–236). „Naime, suprotnost naivnom osećanju je razum koji razmišlja, a sentimentalno raspoloženje rezultat je nastojanja da se i pod uslovima razmišljanja ponovo, po sadržini, vaspostavi naivno osećanje." (1967: 282–283) Otuda Šiler uvodi podelu pesnika na *naivne* (koji su priroda sama) i *sentimentalne* (koji tragaju za izgubljenom prirodom). (1967: 240) Benedeto Kroče pravi razliku između *poezije* i *literature*: poezija je *intuicija*, *čista čulnost*, *totalitet utisaka*; literatura je *refleksija, zanatska umešnost*. Istinska poezija je retka, a literature ima u izobilju. Oni koji shvataju poeziju ređi su nego oni koji shvataju literaturu. (Kroče 1995: 9–53)

etski lamentira nad grčkom antikom kao epohom pesničke *naivnosti*, time i uzvišenosti.

*Uzvišeno*, kao posebna estetička kategorija, dobija veliki teorijski prostor u filosofskim raspravama u 18. veku, o čemu je već bilo govora u drugom poglavlju ove studije. Tada je prosvetiteljsko, time i didroovsko, *uzvišeno* definisano kao „sve ono što nas uzdiže iznad onog što smo bili, i što čini da istovremeno osećamo kako se uzdižemo“ (Jaucourt 1765e), kao „proizvod najsnažnijeg osećanja koje duh može da iskusi“ (Burke 1757: 14), kao „ono sa kojim u poređenju sve ostalo jeste malo“ (Kant 1975: 137); *uzvišeno* je sagledano kao apsolutni superlativ *lepog* i istovremeno kao oprečnost *lepom*, doživljeno kao iskonsko čulno, stravično istinito i moralno nadljudsko. *Uzvišeno*, kao snažna preobražavajuća čulno-refleksivna spoznaja, ima dva vida: čulno-estetski i moralno-refleksivni. Drugi vid je već dobio teorijski prostor u poglavlju Lepo u ovoj studiji. Sada treba osvetliti i čulno-estetski vid, onaj koji se tiče instinkta, podsvesnog i emotivnog, a koji se umetnički odražavaju kroz jednu duhovnu tvorevinu. Prethodno pomenuta *naivnost* u vezi s *uzvišenošću* nije ostala neprimećena kod didrologa. Hans Melbjerg kaže (1964: 76) da je Filosof, u *Odvojenim mislima o slikarstvu, vajarstvu i poeziji* (1782), pokušao da ponudi termin *naivno* kao zamenu za berkovsko *uzvišeno*. Da su to za Didroa zaista sinonimi, dokazuje navod koji sledi:

> Da bih izrekao ono što osećam, potrebno je da izmislim reč, ili barem da proširim značenje već postojeće reči; ta reč je *naivno*. Osim jednostavnosti koju izražava, toj reči treba pridružiti nevinost, istinu i originalnost srećnog detinjstva koje nije bilo usiljeno; i onda će naivno postati glavna odlika svakog dela u likovnim umetnostima; naivno će se raspoznavati u svim pojedinostima na jednom Rafaelovom platnu; naivno će biti izjednačeno s uzvišenim; naivno će se naći u svemu onome što bude vrlo lepo; u jednom stavu, u jednom pokretu, na nekoj tkanini, u nekom izrazu. To je predmet, ali čisti predmet, bez najmanje izmene. To nema više veze s umećem.[221]

Didroovsko *naivno*, kao nevino, istinito i originalno, rečju detinje, može biti u vezi s *prostodušnošću*, *bezazlenošću*, *iskrenošću* – a ta tri pojma značenjski pokriva jedna francuska reč: *ingénuité*. Ipak je Enciklopedista ukazao na tananu nijansu koja deli *bezazlenost* i *naivnost*: prva (*ingénuité*)

[221] « Pour dire ce que je sens, il faut que je fasse un mot, ou du moins que j’étende l’acception d’un mot déjà fait ; c’est *naïf*. Outre la simplicité qu’il exprimait, il y faut joindre l’innocence, la vérité et l’originalité d’une enfance heureuse qui n’a point été contrainte ; et alors le naïf sera essentiel à toute production des beaux-arts ; le naïf se discernera dans tous les points d’une toile de Raphaël ; le naïf sera tout voisin du sublime ; le naïf se retrouvera dans tout ce qui sera très beau ; dans une attitude, dans un mouvement, dans une draperie, dans une expression. C’est la chose, mais la chose pure, sans la moindre altération. L’art n’y est plus. » (Diderot 2000: 1051)

je u duši, dok je druga (*naïveté*) u postupku; prva nije dovoljno podučena, dok druga ima svoj izraz i sliku. O prvoj imenici je Didro napisao članak – „Ingénuité“ (1765), dok je drugu definisao Žokur u enciklopedijskom članku „Naïveté“ (1765), koji je takođe autor i enciklopedijske odrednice „Uzvišeno“ (“Sublime“, 1765). Žokur kaže da je naivnost „govor lepog genija, i jednostavnosti pune prosvetljenja“ (« langage du beau génie, & de la simplicité pleine de lumières »). U istom duhu je i Didro u *Odvojenim mislima* zaključio (2000: 1051) da „bez naivnosti, nema istinske lepote“ (« sans naïveté, point de vraie beauté »).

*Uzvišeno*, ili didroovsko *naivno*, vraća čoveka na praiskonsko, na prirodno, na čulno neobuzdano, na nesvesno. *Uzvišeno* je takođe u vezi s bezgraničnim, s nepoznatim, s tamom. Tako shvaćeno, ono je odlika melanholično-entuzijastičke duše druge polovine 18. veka, tj. prosvetiteljskog senzibiliteta koji je preteča romantičarkog duha. U tom smislu je Žilijen Ditan (Dutant), u predavanju *Analytique du Sublime* održanom na Sorboni 2004. godine, a na temu Kantovog određenja *uzvišenog*, zaključio sledeće:

> Počev od 18. veka, a do romantičara, vidimo da se razvija estetski ukus za divlju prirodu, okean, planine, oluju, munju. Osećanja koje takve priče i slike takvog ukusa izazivaju nisu osećanja i slike sklada i lepe forme, već osećanja i slike straha, prekoračenja granica ljudskog, bezobličnog, neshvatljivog ili beskrajnog. Ona, izgleda, potiču od zasebne estetičke kategorije, od kategorije uzvišenog.[222]

Berkovo *uzvišeno*, definisano kao *delightfull horror*, spada u divljinu, bure i munje koje pominje Žilijen Ditan. U te mentalno-emotivne nepogode duše spada i didroovsko *ogromno, varvarsko, divlje*. Štaviše, Didro doslovno priziva strahotu tamne noći, fijukanje vetrova, udaljenu grmljavinu i bleštavu munju:

> Šta je potrebno pesniku? Da li sirova ili obrađena priroda, da li tiha ili uzburkana priroda? Hoće li on više voleti lepotu čistog i spokojnog dana ili strahotu tamne noći, u kojoj se neprekidno fijukanje vetrova meša povremeno s muklim isprekidanim zvukom udaljene grmljavine, i u kojoj on vidi munju kako mu osvetljava nebo nad glavom? Hoće li on više voleti prizor mirnog mora ili prizor nemirnih talasa?[223]

---

222 « A partir du XVIIIe siècle et jusqu'aux romantiques, on voit se développer un goût esthétique pour la nature sauvage, l'océan, les montagnes, la tempête, la foudre. Les sentiments que ces récits et ses images suscitent ne sont pas ceux de l'harmonie et de la belle forme, mais ceux de la peur, du dépassement des limites de l'humain, de l'informe, de l'incompréhensible ou de l'infini. Ils semblent relever d'une catégorie esthétique à part, celle du sublime. » (Dutant 2004)

223 « Qu'est-ce qu'il faut au poète ? Est-ce une nature brute ou cultivée, paisible ou troublée? Préférera-t-il la beauté d'un jour pur et serein à l'horreur d'une nuit obscure, où

U *Salonu iz 1767*, umesto retorskih pitanja, Didro otvoreno nalaže pesnicima šta da čine:

> Pesnici, govorite neprestano o večnosti, o beskronačnom, o neizmernom, o vremenu, o prostoru, o božanstvu, o grobnicama, o senima pokojnih, o paklu, o mračnom nebu, o dubokim morima, o tamnim šumama, o gromovima, o munjama koje razdiru oblak. Budite mračni.[224]

Prema tome, umesto spokoja Didro priziva nemir, umesto da pronađe zaklon izlaže se opasnosti, jer „snaga koja preti uzbuđuje više od snage koja štiti", jer „divota je lepa samo u neredu" (« la magnificence n'est belle que dans le désordre ») i u svemu tome – tvrdi Didro (2000: 634) – ima nešto *užasno* (*terrible*), *veliko* (*grand*), *tamno* (*obscur*). „Sve ono što iznenađuje dušu, sve ono što izaziva osećanje užasa vodi uzvišenom"[225] – u toj Didroovoj rečenici prepoznajemo Edmunda Berka kada kaže da „sve što je na bilo koji način užasno, ili donosi saznanje o stravičnim stvarima, ili deluje na način koji je podudaran s užasom, jeste izvor uzvišenog".[226]

Artur Vilson veli (1985: 438–439) da je Didroovo poimanje *uzvišenog*, izneto u *Salonu iz 1767*, pod uticajem Berkovog *Filosofskog istraživanja o poreklu naših predstava o uzvišenom i lepom* koji prethodi dve decenije Didroovom spisu. Hans Melbjerg smatra (1964: 75) da je Didro prihvatio Berkovu definiciju *uzvišenog* kao ishodišta raznovrsnih osećanja koja istovremeno preplavljuju duh, i da su pasusi iz *Salona iz 1767*, a ovde citirani na prethodnim stranicama, napisani pod uticajem engleskog filosofa. Folkjerski kaže (1925: 509) da se ne bismo začudili ako bismo saznali da je Didro, kada je pisao *Salon iz 1767*, čitao Berkovu knjigu ili da ju je, čak, tada ponovo čitao. Žan-Žak Maju (Mayoux), međutim, nudi smelu pretpostavku da je najpre Berk bio inspirisan Didroovom eksperimentalnom estetikom u *Pismu o gluvim i nemim* (1752) i da se onda Didro povratno inspirisao Berkovim delom.[227] I dok teoretičarka Mej dokazuje Berkov uti-

---

le sifflement interrompu des vents se mêle par intervalles au murmure sourd et continu d'un tonnerre éloigné, et où il voit l'éclair allumer le ciel sur sa tête ? Préférera-t-il le spectacle d'une mer tranquille à celui des flots agités? » (Diderot 2000: 1331)

[224] « Poètes, parlez sans cesse d'éternité, d'infini, d'immensité, du temps, de l'espace, de la Divinité, des tombeaux, des mânes, des enfers, d'un ciel obscur, des mers profondes, des forêts obscures, du tonnerre, des éclairs qui déchirent la nue. Soyez ténébreux. » (Diderot 2000: 634)

[225] « Tout ce qui étonne l'âme, tout ce qui imprime un sentiment de terreur, conduit au sublime » (Diderot 2000: 633)

[226] "[…] whatever is in any sort terrible, or is conversant about terrible objects, or operates in a manner analogous to terror, is a source of the sublime". (Burke 1757: 13–14)

[227] Jean-Jacques Mayoux, "Diderot and the Technique of Modern Literature", *Modern Language review* XXXI, 1936, 518–531.

caj na Didroa,[228] Žak Šuje radije govori o estetičkoj srodnosti između dva filosofa, Berka i Didroa, nego o neposrednom uticaju jednog filosofa na drugog. Žak Šuje utemeljeno zaključuje da su Didro i Berk istovremeno i istovetno promišljali o *entuzijazmu*, prvi u svojim raspravama o dramaturgiji, a drugi u svom filosofskom ogledu, što francuski didrolog podvodi pod teoriju o simultanosti ideja kod nekoliko autora u jednoj epohi,[229] ali Šuje time ne osporava vezu između Berkovog i Didroovog poimanja *uzvišenog*; štaviše, on govori o Berkovom uticaju na estetičke definicije u Didroovoj *Enciklopediji* (1973: 412).

Naš filosof je, međutim, samostalno skovao poetičku krilaticu – „poezija zahteva nešto ogromno, varvarsko, divlje“ – prvi put iznetu u raspravi *O dramskoj poeziji* (1758),[230] koju Didro potom, nepunu deceniju kasnije, u vreme kada je objavljen francuski prevod Berkove knjige (1765), ponavlja u *Ogledima o slikarstvu*, ali u nešto izmenjenoj formuli: „Umetnostima oponašanja potrebno je nešto divlje, sirovo, iznenađujuće i ogromno“.[231] Sve to definicijski pokriva jedan pojam *uzvišeno*, koje – kako u članku „Uzvišeno, sublimacija i narcisizam kod Didroa“ (“Sublime, sublimation et narcissisme chez Diderot“, 1992) zaključuje Dominik Pejraš-Lebornj – „podstiče na entuzijazam, zagreva maštu i nagoni na stvaranje“ (Peyrache-Leborgne 1992: 33).

## 8. Entuzijazam duše i entuzijazam zanata

Sve ono „divlje, sirovo, iznenađujuće i ogromno“, što prethodi kulturi, a neophodno je pesniku da prizove iskonske prirodne slike svoje osećajnosti, samo je *trenutak* kod umetnika, kojim on potom ovladava svojom racionalnošću, jer jedino se u kontrolisanoj svesnosti umetnost može podrediti svom cilju; zato Didro oprašta pesniku, slikaru, vajaru, čak i filosofu, „trenutak žara i ludosti“ (« un instant de verve et de folie »), ali ne dopušta da oni u tome stalno natapaju svoje pero i da izokrenu cilj

[228] Gita May, “Diderot and Burke: a study in aesthetic affinity”, *PMLA* LXXV, 1960, 527–539.

[229] Iste godine 1756, kada se pojavila Berkova knjiga u Londonu, Didro je u Parizu pisao *Razgovore o Vanbračnom sinu*.

[230] « La poésie veut quelque chose d’énorme, de barbare et de sauvage » (Diderot 2000: 1331).

[231] « Il faut aux arts d’imitation quelque chose de sauvage, de brut, de frappant et d’énorme. » (Diderot 1996: 498)

umetnosti.[232] I *Ogledi o slikarstvu* pružaju uvažavanje *racionalnog* u geniju. Treba opaziti da Didroove emfatične rečenice o značaju emotivnih izliva i entuzijastičkih zanosa često prati ili kratka rečenica koja upozorava da ne bi bilo umetnosti, već bi sve ostalo ludost, ako se emotivno izlivanje ne bi zauzdalo ili priznanje da sva umetnost nije ipak samo u razuzdanim izlivima, već da postoji i zanatsko umeće:

> Izraz zahteva jaku maštu, gorući zanos, umeće da se podstaknu duhovi, da se oni ožive, da se uvećaju; propis, u poeziji kao i u slikarstvu, pretpostavlja izvesnu narav sačinjenu od rasuđivanja i zanosa, vreline i mudrosti, pijanstva i hladnog razuma, za šta u prirodi nema svakidašnjih primera. Bez te stroge ravnoteže, prema tome da li prevagne entuzijazam ili razum, umetnik je čudnovat ili hladan.[233]

Drugi citat iz *Ogleda o slikarstvu* neposrednije uspostavlja opozitnost između *čelične glave* (*tête de fer*) i *pasivne osećajnosti* (*sensibilité passive*), kako u kritičkoj belešci primećuje Loran Versini (Diderot 2000: 515) aludirajući i na tezu iz *Paradoksa o glumcu*.[234] Mada se teza iz *Paradoksa* odnosi na receptivnu sposobnost, u Didroovim razmatranjima, ipak, receptivna i kreativna sposobnost često idu ruku pod ruku:

> Osećajnost, kad je prežestoka, ne razlučuje više; sve je uzbudi bez razlike. Jedan će vam reći hladno: „To je lepo“, drugi će biti ganut, ponesen, pijan. […] Najsrećniji je, sigurno, ovaj poslednji. Najbolji sudija? To je druga stvar. Hladni ljudi, ozbiljni i mirni posmatrači prirode, poznaju bolje tanane strune koje treba okinuti. Oni čine entuzijaste a da to nisu; to je čovek i životinja. Razum ponekad ispravlja brzo rasuđivanje osećajnosti; on se na to poziva.[235]

---

[232] « Je pardonne au poète, au peintre, au sculpteur, au philosophe même un instant de verve et de folie ; mais je ne veux pas qu’on trempe toujours là son pinceau, et qu’on pervertisse le but des arts. » (Diderot 2000: 501)
U teorijskom smislu, Didro je *estetsko* podredio *etičkom* i hteo je da umetnost bude *didaktička filosofema,* što on i elaborira u nastavku, koji nije deo ovde odabranog citata. Na ovom mestu valja to pomenuti kako se ne bi potpuno isekao kontekst. Etika umetnosti je tema razmatranja u poglavlju VII u ovoj studiji.

[233] « L’expression exige une imagination forte, une verve brûlante, l’art de susciter des fantômes, de les animer, de les agrandir; l’ordonnance, en poésie ainsi qu’en peinture, suppose un certain tempérament de jugement et de verve, de chaleur et de sagesse, d’ivresse et de sens froid dont les exemples ne sont pas communs en nature. Sans cette balance rigoureuse, selon que l’enthousiasme ou la raison prédomine, l’artiste est extravagant ou froid. » (2000: 502)

[234] Pol Vernijer povodom istog citata kaže u podnožnoj belešci da je tu reč o prvoj još stidljivoj skici onog što će biti središnja teza *Paradoksa o glumcu*. (Diderot 2001: 740)

[235] « La sensibilité, quand elle est extrême, ne discerne plus ; tout l’émeut indistinctement. L’un vous dira froidement: «Cela est beau», l’autre sera ému, transporté, ivre. […] Le plus heureux est sans contredit ce dernier. Le meilleur juge? C’est autre chose. Les hommes

Međutim, posle *Ogleda o slikarstvu*, u *Salonu iz 1767*, Didro ponavlja (2000: 659) da „svaki istinski talenat" u likovnim umetnostima, besedništu i u poeziji pretpostavlja izvesnu *narav* (*tempérament*) sačinjenu od *razuma* i *entuzijazma*, *rasuđivanja* i *zanosa*, što je retkost, ali bez te ravnoteže dela su *čudnovata* (*extravagantes*) ili *hladna* (*froides*). Deceniju i po posle *Ogleda o slikarstvu* i *Salona iz 1767*, u *Odvojenim mislima o slikarstvu, vajarstvu i poeziji* (1782), a što je dve godine pre autorove smrti, Didro čak uspostavlja sintezu *duše* i *zanata* – nazivajući ih „dvema vrstama entuzijazma" koje treba *objediniti* kako bi delo bilo *uzvišeno*.[236] Stav je izrečen u kontekstu slikarstva, ali pojedinačni kontekst ne sprečava Didroa da zaključak primeni na umetničko stvaranje uopšteno.

Da je u umetničkom stvaranju reč o dva trenutka, od kojih je prvi onaj u kojem nadahnuće nailazi uzburkavajući osećanja, a da posle njega dolazi drugi trenutak, u kojem je pokrenuta mašta, to čitamo i u *Paradoksu o glumcu*. Međutim, sam stvaralački čin, pesnikovo pisanje, nije i trenutak emotivne ponesenosti, jer je pisanje re-proživljavanje doživljenog, racionalno sagledavanje minule strasti. Pesnik ne piše pesmu o umrlom prijatelju ili izgubljenoj ljubavi u trenutku čim se to desilo, tvrdi Didro, već:

> Tek kada je veliki bol minuo, kada je krajnja osetljivost ublažena, kada je strašni događaj daleko od nas, kada nam je duša mirna, kada se sećamo svoje pomračene sreće, kada smo kadri da procenimo veličinu svoga gubitka, a sećanje se udružuje sa maštom, sećanje da obnovi, mašta da preuveliča minulu sreću; tek tada mi sobom gospodarimo i dobro se izražavamo. Mi kažemo da plačemo, ali ne plače se u trenutku potere za snažnim pridevom koji nam izmiče; kažemo da plačemo, ali ne plače čovek koji se trudi da svoje stihove učini skladnim i zvučnim: ako mu suze tada ipak poteku, pero mu pada iz ruku, on se predaje svome osećanju, i prestaje da piše. (Diderot 2006*: 36)[237]

froids, sévères et tranquilles observateurs de la nature, connaissent souvent mieux les cordes délicates qu'il faut pincer. Ils font des enthousiastes sans l'être ; c'est l'homme et l'animal. La raison rectifie quelquefois le jugement rapide de la sensibilité ; elle en appelle. » (Diderot 2000: 515)

[236] „Žanrovsko slikanje nije bez entuzijazma; otuda što ima dve vrste entuzijazma: entuzijazam duše i entuzijazam zanata. Bez prvog, skica je hladna; bez drugog, dovršeno delo je slabašno; njihovo združivanje čini delo uzvišenim." (« La peinture de genre n'est pas sans enthousiasme ; c'est qu'il y a deux sortes d'enthousiasme: l'enthousiasme d'âme et celui du métier. Sans l'un, le concept est froid ; sans l'autre, l'exécution est faible ; c'est leur union qui rend l'ouvrage sublime. » – Diderot 2000: 1023)

[237] « C'est lorsque la grande douleur est passée, quand l'extrême sensibilité est amortie, lorsqu'on est loin de la catastrophe, que l'âme est calme, qu'on se rappelle son bonheur éclipsé, qu'on est capable d'apprécier la perte qu'on a faite, que la mémoire se réunit à l'imagination, l'une pour retracer, l'autre pour exagérer la douceur d'un temps passé ; qu'on se possède et qu'on parle bien. On dit qu'on pleure, mais on ne pleure pas lorsqu'on poursuit une épithète énergique qui se refuse ; on dit qu'on pleure, mais on ne pleure

Polazna teza u razmatranju Didroovog poimanja genija kao stvaralačkog subjekta, teze koja se, u hronološkom čitanju estetičkih i filosofskih spisa, nametnula u ovoj studiji, a na poticaj Gijoovog razmatranja u knjizi *Didro prema Didrou* (*Diderot par lui-même*, 1953), podržanog i Versinijevim stavom (2000), počiva na tome da umesto o dve oprečne faze kod Didroa – *entuzijastičke* i *racionalističke*, treba radije govoriti o dva umetnička trenutka – prvom trenutku, u kom nadahnuće pokreće umetnika, i trenutku konačnog stvaralačkog procesa, u kom se racionalno sređuje sve što je u naletu entuzijazma nadošlo u duši. U tzv. prvoj fazi, Didro je više bio zaokupljen opisivanjem entuzijastičkog trenutka, a u tzv. drugoj fazi, on je izučavao pesnikovo zanatsko ovladavanje emocijama u cilju umetničkog stvaranja.

To ipak ne znači da su oba trenutka zaista podjednako cenjena kod Didroa: čini se ispravnije reći da je najpre entuzijazam bio vodič; kasnije je priznato razumu da on određuje putokaz. U tom smislu, najneposredniji je *Paradoks o glumcu* u kojem, iako je spis posvećen glumcu, Didro neka gledišta širi na umetnika uopšeno, te se retorski pita „a zašto bi se glumac razlikovao od pesnika, slikara, besednika, muzičara“, i ponavlja „karakteristični stvaralački potezi se ne pojavljuju u žestini provoga poleta“, već da se do njih dolazi „u mirnim i hladnim trenucima, u trenucima sasvim neočekivanim“ (Diderot 2006*: 13).[238] Didro još kaže da su veliki dramski pesnici *revnosni posmatrači* (*spectateurs assidus*) onog što se događa oko njih, kako u fizičkom, tako i u moralnom svetu, stoga: „Na hladnokrvnosti je da umeri pomamu oduševljenja“ (2006: 14).[239] Međutim, *Paradoks o glumcu* je do krajnosti izveo stav da kod umetnika ne stvara *srce*, već *glava*:

> Veliki pesnici, veliki glumci i možda uopšte svi veliki podražavaoci prirode ma koje vrste bili, obdareni sjajnom maštom, snažnom moći rasuđivanja, tananim osećanjem prikladnosti, vrlo sigurnim ukusom, to su bića koja su najmanje osetljiva. Oni su podjednako podobni za suviše mnogo raznih

---

pas lorsqu’on s’occupe à rendre son vers harmonieux : ou si les larmes coulent, la plume tombe des mains, on se livre à son sentiment et l’on cesse de composer.» (Diderot 2000: 1397)

Sam stvaralački trenutak o kojem govori Didro odgovara opisu koji daju engleski romantičari Viljem Vordsvort (William Wordsworth, *The Prelude*, 1805) i Semjuel Kolridž (Samuel Taylor Coleridge, *Biographia literaria*, 1817): prvi od njih dvojice to stavlja pod odrednicu *mudra pasivnost*, a drugi to naziva *sekundarnom maštom*. Prema Vordsvortu, poezija izvire iz „osećanja oživljenog u spokojstvu“. Kod Kolridža, *sekundarna mašta* obnavlja minula stanja duše kako bi nanovo stvarala: ona je *umetnička genijalnost*.

[238] « Et pourquoi l’acteur différerait-il du poète, du peintre, de l’orateur, du musicien? Ce n’est pas dans la fureur du premier jet que les traits caractéristiques se présentent, c’est dans des moments tranquilles et froids, dans des moments tout à fait inattendus .» (Diderot 2000: 1382)

[239] « C’est au sang-froid à tempérer le délire de l’enthousiasme » (Diderot 2000: 1382).

stvari; suviše su zaokupljeni gledanjem, raspoznavanjem, podražavanjem, da bi unutar sebe samih mogli biti živo uzbuđeni. (2006*: 14).[240]

To daje za pravo Herbertu Dikmanu da zaključi (1941: 174–175) kako je Didro, iako se genije obično povezuje sa sposobnostima koje su u vezi s pojačanom osećajnošću, udario upravo na pojam *osećajnosti* kod genija i podredio ga hladnokrvnoj racionalnoj kontroli utisaka koji se primaju iz spoljneg sveta posredstvom pojačane i izvanredne moći opažanja koja je svojstvena geniju.[241] Ta moć opažanja je, jasno proističe iz više Didroovih spisa, fiziološki uslovljena i on je naziva *osmatračkim duhom* (*esprit observateur*). I pojačana osećajnost je fiziološki uslovljena, a stupanj u kojem će se ona ispoljiti zavisi od *pokretljivosti dijafragme* – poziva se Didro na teoriju čuvenog lekara Bordea (Bordeu) koji, kao jedan od tri autentična sagovornika u *Dalamberovom snu*, tvrdi da veliki umetnici moraju svojom racionalnošću savladati, ukoliko su dobili takvu prirodnu sklonost, prekomernu *osećajnost* podstaknutu od strane *dijafragme* i svesno „zagospodariti njenim pokretima“ (« à se rendre maître de ses mouvements »); pre- ma tome, umetnik će tada „biti priseban usred najvećih opasnosti, sudiće hladno, ali zdravo“ (Didro 1946: 401–402; Diderot 1994: 660).[242]

240 « Les grands poètes, les grands acteurs, et peut-être en général tous les grands imitateurs de la nature, quels qu'ils soient, doués d'une belle imagination, d'un grand jugement, d'un tact fin, d'un goût très sûr, sont les êtres les moins sensibles. Ils sont également propres à trop de choses ; ils sont trop occupés à regarder, à reconnaître et à imiter, pour être vivement affectés au-dedans d'eux-mêmes. » (Diderot 2000: 1382)

241 Dikman smatra da je *Paradoks o glumcu* Didroova polemika sa samim sobom i da on pokazuje antagonizam između Didroove „krajnje osećajne duše“ (“extremely sensitive soul“) i njegovih „racionalističkih stremljenja“ („rationalistic tendencies“), tj. „težnje za kritičkim promišljanjem“ („his straining after critical reasoning“) (Dieckmann 1941: 169).

242 Pored centralnog nervnog sistema postoji i periferni nervni sistem, smešten u dijafragmi, kojeg odlikuje hiper-emotivnost. Tu tezu Didro je preuzeo od Bordea i podrobno je razvija u *Paradoksu o glumcu*. Vid.: Bordeu, Recherches sur l'histoire de la médecine, *Œuvres* II, 1764, 671.
*Dalamberov san* je organizovan kao triptih: počinje diskusijom o materijalizmu koju vode Didro i Dalamber. Drugi deo prikazuje Dalambera u bunovnoj groznici. Gospođica de Lespinas (Lespinasse) zabrinuto hvata beleške iz bolesnikovog buncanja, na osnovu kojih tumačenja daje lekar Borde. Treći deo čini nastavak razgovora između gđice Lespinas i doktora Bordea, o etici, nauci i seksualnosti. Artur Vilson ocenjuje frojdovskim Didroov postupak u spisu: opservacija pojave i njena interpetacija. (Wilson 1985: 464–465)

## 9. Moral; ukus

Budući da su geniji izvan standardizovane kulture, istovremeno su i na stranputici spram društvenih tokova svoga doba. Kakvi su oni onda kao građani? „Oni su dobri samo za jedno, a osim toga ni za šta; oni ne umeju da budu građani, ocevi, majke, braća, rođaci, prijatelji“ – isključiv je *On*, tj. Žan-Fransoa Ramo,[243] u raspravi u kafeu Režans sa sagovornikom *Ja*, tj. Didroom: „Među nama budi rečeno, treba da ličimo na njih u svakom pogledu, ali da ne želimo da to seme uzme maha. Ljudi su potrebni, ali genijalni ljudi nikako.“ (Didro 1946: 261)[244] Tako zli jezici kažu za Žana Rasina, velikog francuskog pesnika tragičara, da je bio rđav čovek ili kako veli Didroov Ramo: „Taj čovek je bio dobar samo za one koji ga nisu poznavali i za doba kada ga više nije bilo“ (1946: 264; 2006: 629). Ali, ako treba birati između, s jedne strane, Rasina kao rđavog muža i oca i lažnog prijatelja, a uzvišenog pesnika i, s druge strane, Rasina kao dobrog oca i muža i pouzdanog prijatelja, a rđavog pesnika, Didro se uopšte ne koleba: *držim se prvog* – jasno se opredeljivao u više prilika. U *Ramoovom sinovcu*, o Rasinu kaže i sledeće:

> On će izazivati suze na oči i kroz hiljadu godina; diviće mu se ljudi celoga sveta; nadahnjivaće uvek čovečnost, sažaljevanje, nežnost […]. Zbog njega je propatilo nekoliko stvorenja kojih više nema, koja nas se skoro i ne tiču; nimalo nije potrebno da strahujemo od njegovih poroka ni od njegovih mana. (1946: 265)[245]

[243] Andre Bili beleži da se Žan-Fransoa Ramo, bratanac slavnog kompozitora Ramoa, i sam bavio muzikom, ali bez značajnijeg uspeha. Putovao je po gradovima držeći časove klavsena; i sam je objavio neke muzičke komade 1756. godine; bio je dve godine vojnik u Poatuu (Poitou), a u boemski život je upao kada su mu umrli supruga i sin 1761. Sastavljao je i stihove, a u kafeu je prodavao svoju rimovanu autobiografiju *Rameida* u kojoj se navodno Didro pominje pod imenom Denius. Ministar Sen-Floranten (Saint-Florentin) pritvorio je Ramoa kao ludog s obzirom na to da je ovaj nastojao da preko ministra obezbedi pansion u Luvru (Billy 1932: 418–424). Jedina referenca na stvarnog Ramoa pod Didroovim perom nalazi se u *Salonu iz 1767*, gde ga pominje kao ludog Ramoa, tvrdi Mišel Delon u kritičkoj belešci za Plejadino izdanje Didroovog romanesknog dela (Delon 2004: 1126). Vilson smatra da je Didro samo jednom razgovarao s Ramoom, u aprilu 1761. godine (Wilson 1985: 346). Delon primećuje da glumačko-imitatorska veština lika Ramoa u potpunosti podseća na opata Galijanija, sekretara napuljskog ambasadora u Parizu (Diderot 2004: 1131). I Versini veli da Galijani deli s Ramoom dvostruki talenat kozera i pantomimičara (Diderot 1997: 269).

[244] « Ils ne sont bons qu'à une chose ; passé cela, rien ; ils ne savent ce que c'est d'être citoyens, pères, mères, frères, parents, amis. Entre nous, il faut leur ressembler de tout point ; mais ne pas désirer que la graine en soit commune. Il faut des hommes; mais pour des hommes de génie, point. » (Diderot 2006: 626–627)

[245] « Dans mille ans d'ici, il fera verser des larmes ; il sera l'admiration des hommes dans toutes les contrées de la terre. Il inspirera l'humanité, la commisération, la tendresse […].

U pismu Sofi Volan, od 31. jula 1762. godine, Didro piše da „od zloće Rasina ne ostaje ništa, od genija Rasina delo je večno“ (1997: 398). U *Ogledu o vladavinama Klaudija i Nerona i o životu i spisima Seneke* (*Essai sur les règnes de Claude et de Néron, et sur les mœurs et les écrits de Sénèque*, 1778) Didro veli da „genija poznaje potomstvo, dok je čovek nepoznat“ i dodaje retorski: „Šta znamo o Homeru, Arhimedu, Demostenu, Evripidu, Sofoklu?“(1994: 1075)[246] Što se tiče Ramoa, on i ne pokušava da opravda genija iz pozicije vrline, jer on, Ramo, *nepresušna vreća bezobrazluka*, kako samog sebe naziva,[247] uviđa relativnost vrlina i mana i dvoličnost društvenih krugova, te zastupa *amoralnost*, jer priroda ne zna za moral: ona poznaje samo *instinkt*. Briljantni dijalog *Ramoov sinovac* odslikava lucidnu svest produhovljenog, samosvesnog i nadarenog pojedinca suočenog sa svim protivrečnostima u sebi i naspram sveta oko sebe.[248]

Strastveni čitalac *Ramovoog sinovca*, Volfgang Gete, koji je preveo ovu dijalošku satiru na nemački, izdanju iz 1805. pridružio je nadahnuti predgovor u kojem veliča poziciju genija spram običnih ljudi, jer geniju „s visine na kojoj je smešten, objekti izgledaju drugačije nego što oni jesu u očima svetine“ (Goethe 1899: XXII), a Didroa kao genija epohe prosvećenosti brani od *antienciklopedista*, lišenih uzvišene duhovnosti.[249] Uzvišenost lika Ramoa do srazmera lucidne svesti, a koji zasigurno ima u sebi i

Il a fais souffrir quelques êtres qui ne sont plus, auxquels nous ne prenons presque aucun intérêt ; nous n’avons rien à redouter ni de ses vices, ni de ses défauts. » (Diderot 2006: 629–630)

[246] I *Esej o uzvišenom* razmatra građansku nedoličnost velikih staralaca i tim povodom ih opravdava na sledeći način: „Dodajmo da svaki pojedini od tih velikih stilista otkupljuje često sve svoje nesavršenosti s jednim domašajem uzvišenoga koje je potpuno uspjelo.“ (Anonim 1969: 341)

[247] Prevodioci Raško Dimitrijević i Haim Alkalaj prevode rečenicu « je suis un sac inépuisable d’impertinences » na sledeći način: „Ja sam vam neiscrpni bunar drskosti“ (Didro 1946: 306).

[248] Artur Vilson vidi kao temu ove *satire* (kako je sam autor žanrovski odredio dijalog) lično Didroovo otrežnjenje od zabluda, teskobe, osećanja frustracije, tj. *promašeni genij* (génie raté). Didro se našao u situaciji da se zapita – „ako imam genij, zašto se on ne oslobodi“, a u kontekstu razočaranja vlastitim pozorišnim dometima – podseća nas Vilson (1985: 346). Braća Gonkur (Edmond et Jules de Goncourt) u *Dnevniku pozorišnog života* (*Journal: Mémoires de la vie littéraire* II, 1956–1958), o *Ramoovom sinovcu* govorili su kao o „*silasku genija u ljudsku svest*“ (« descente du génie dans la conscience humaine »). (Preuzeto iz: Wilson 1985: 350)

[249] Džejms Šmid (James Schmid) smatra da Geteov predgovor pokazuje da je on vodio računa o kontekstu dela, tj. da ga smatra direktnim Didroovim odgovorom na napade na *Enciklopediju*. Tako Gete predstavlja Didroa, D’Alambera, Monteskjea i Voltera kao stranu koja brani *Enciklopediju* od neprijateljskih napada klana koji obrazuju Paliso, Poensine, Freron. (Schmid 1996: 627)

od samog Didroa, čita se i u Hegelovoj *Fenomenologiji duha*.[250] Međutim, zanimljivo je šta je o Ramou, tom neostvarenom geniju, rekao njegov prijatelj Kazot (Cazotte) koji ga je, jednom prilikom za večerom, imenovao za „kancelara lutajućih vitezova sa štitom kašike i viljuške vezanih čačkalicom, kojima je poklič glad, a religijska odora stolnjak“: „Ta ličnost, najizvanredniji čovek kojeg sam upoznao, bio je rođen s prirodnim talentom za više oblasti, kojem pomanjkanje ravnoteže njegovog duha nije nikada dopustilo da se razvija.“[251]

Kada je reč o etici umetnika i etici umetnosti, one su kod Didroa razdvojene. Prva je na nivou individualne moralnosti, u smislu građanskog postupanja, i ona se ne dovodi u vezu sa samim umetničkim izrazom i vrednovanjem stvaralaštva. Nasuprot njoj, etika umetnosti tiče se moralno-vaspitnog dejstva i sagledava se na nivou društvene moralnosti. Didro je definisao umetnikovu moralnost kao *amoralnost*, kojoj on ne zamera ništa, ukoliko umetnik stvara uzvišena dela, dok je, s druge strane, samoj umetničkoj tvorevini postavio edukativni cilj koji je saglasan s institucionalnim moralom. Etika umetnosti je tema poglavlja VII u ovoj studiji. Što se tiče odnosa genija i ukusa, i o tome samo ukratko, budući da je ukus tema trećeg poglavlja.

Izjednačavanjem pesnika-genija s prirodom, a nasuprot kulturi, kojoj pripada pesnik-imitator, praktično se nameće opozicija *genije – ukus*, jer *ukus*, kao izgrađeni estetski sud, pripada edukaciji, a ona je proizvod kulture. S obzirom na to da je *genije* uvek ispred svog vremena, time je on i izvan horizonta vladajućeg ukusa društva. Valja podsetiti i na, čini se, od strane izvesnih didrologa, ponekad zanemareno gledište: genije ne stoji neminovno nasuprot ukusu.[252] Didro veliča *estetski sud* za umetničku

---

[250] Sadržina govora u vezi sa sobom i o sebi samom je, u Hegelovoj analizi ličnosti Ramoa – „izvrtanje svih pojmova i realiteta“, opšta prevara samog sebe i drugih, a *bestidnost* da se ta prevara kazuje, upravo je zbog toga *najveća istina*. (Hegel 2005: 241)

[251] « Ce personnage, l’homme le plus extraordinaire que j’aie connu, était né avec un talent naturel dans plus d’un genre, que le défaut d’assiette de son esprit ne lui permit jamais de cultiver. » (Billy 1932: 423)

[252] Filiks Veksler zamera Didrou što neprecizno i nedosledno koristi termine *goût*, *esprit*, *verve*, *génie*, te smatra da je potrebno objediniti sve iskaze u kojima se pomenuti izrazi koriste kako bi se ustanovilo njihovo značenje. Tako ovaj američki didrolog s početka 20. veka zaključuje da je za Didroa *ukus* „metodička, kritička i podučiva sposobnost koju obično prati vrednosni sud“ (“the methodic, critical and educable faculty habitually accompanying 'judgment'“), čime se standardizuje univerzalna lepota, dok je genije „intuitivna, stvaralačka, spontana i nestandardizovana aktivnost koja zavisi od senzibiliteta i mašte“ (“the inuitive, creative, spontaneous and unstandardized faculty which is dependent upon 'sensibility' and 'imagination'“), kojima se stvaraju „jake, uzvišene, nepravilne i nemarne lepote, čudnovate i žestoke situacije“ (“sublime’’, “irregular’’, and “negligent’’ beauties, “bizarre and violent situations’’) (Vexler 1922: 38).

percepeciju izuzetno obdarenih duhova, a takav sud, koji on naziva *dobrim ukusom* (*le bon goût*) i što je podrobrno razmotreno u trećem delu ove studije, nije u vezi s vladajućim društvenim normama, već s umetničkom vrednošću čija trajnost odoleva vremenu. U *Odvojenim mislima o slikarstvu, vajarstvu i poeziji* (1782) Didro primećuje kako „svi kažu da ukus prethodi pravilima“, a malo njih zna zašto, i zaključuje: „Ukus, dobar ukus star je kao i svet, čovek i vrlina; vekovi su ga samo usavršili.“ (2000: 1014)

Da se može postići saglasje između prirode i kulture, time i uspostaviti pozitivan odnos između genija i ukusa, pri čemu genije zadržava svoju neponovljivu osobenost, a ukus ipak zadobija vrednosnu trajnost, o tome svedoči antička Grčka, o čemu Didroov *Salon iz 1763.* nudi sledeće razmatranje:

> Sam genije čini da procveta umetnost; opšti ukus usavršava umetnike. Zašto su Stari imali tako velike slikare i tako velike vajare? To je zato što su nagrade i počasti probudile talente i što je narod navikao da gleda prirodu i da upoređuje tvorevine umetnosti bio strahovit sudija. Zašto toliko velikih muzičara? To je zato što je muzika bila deo opšteg obrazovanja: pružali su liru svakom detetu čim se rodi. Zašto toliko velikih pesnika? Zato što je bilo takmičenja iz poezije i kruna za pobednika. Neka ustanove među nama takve borbe; nek bude dopušteno da se nadamo istim takvim počastima i nagradama, i uskoro ćemo videti kako umetnosti brzo napreduju ka savršenstvu.[253]

## 10. Zaključak o prirodi stvaralačkog subjekta

Hronološki gledano, razlike među Didroovim spisima ne počivaju na oprečnostima u teorijskim stavovima, već je tu radije reč o *žanrovskoj* različitosti: jedni spisi su estetičko-esejistički, drugi filosofsko-spekulativni, treći filosofsko-naučni. Shodno vrsti spisa, u jednim preovladava *entuzijastička* problematika, u drugim razmatranje pojmovno-racionalističkog aspekta, u trećim je zauzet fiziološko-biološki pristup. Prema tome, razu-

[253] « C’est le génie d’un seul qui fait éclore les arts; c’est le goût général qui perfectionne les artistes. Pourquoi les Anciens eurent-ils de si grands peintres et de si grands sculpteurs? C’est que les récompenses et les honneurs éveillèrent les talents, et que le peuple accoutumé à regarder la nature et à comparer les productions des arts fut un juge redoutable. Pourquoi de si grands musiciens? C’est que la musique faisait partie de l’éducation générale: on présentait une lyre à tout enfant bien né. Pourquoi de si grands poètes? C’est qu’il y avait des combats de poésie et des couronnes pour le vainqueur. Qu’on institue parmi nous les mêmes luttes ; qu’il soit permis d’espérer les mêmes honneurs et les mêmes récompenses, et bientôt nous verrons les beaux-arts s’avancer rapidement à la perfection. » (Diderot 2000: 236)

mljivo je što se Didro u *Osnovama fiziologije*, kao spekulativno-naučnom spisu (mada bi autor hteo da to nazove eksperimentalnom fizikom), bavi fiziološkim aspektom genija, što se u filosofsko-enciklopedijskom članku „Teozofi" bavi duševnim aspektom vrhunskih umetnika, „sve te entuzijastičke i strastvene družine" (« toute cette troupe enthousiaste et passionnée ») – kako kaže Dorval u „Drugom razgovoru", što se u članku „Eklekticizam" bavi duhovno-intelektualnim, a u *Razgovorima o Vanbračnom sinu* i u *Ogledima o slikarstvu* poetsko-emotivnim aspektom.

Čini se da je dovoljan broj navoda iz pomenutih spisa dokazao da niti je racionalnost bila izostala iz tzv. prve faze, u spisima u kojima je pretežnije razmatranje čulno-emotivnog nego refleksivno-pojmovnog, niti je emotivnost nestala iz *Paradoksa o glumcu* i u drugih spisa iz decenije koja je bila u znaku nekoliko redakcija tog svojevrsnog priručnika za glumce, niti je fiziološka predodređenost genija razmatrana samo u *Osnovama fiziologije* i u *Dalamberovom snu*. S druge strane, očigledno je da je *emotivnost*, ipak, blago ustuknula pred racionalnim *opažajima*, a u visokom stupnju jedino u *Paradoksu o glumcu*. Racionalno opažanje nije spekulativna racionalnost, već čulno-opažajna opservacija i estetsko-emotivna organizacija. To je navelo Didroa da, naposletku, geniju pripiše hladnokrvnost, koju mu je prvobitno bio poricao. Možda je to jedini prigovor koji se može uputiti Didrou u njegovom poimanju genija.[254] Ako, pak, tražimo suprotstavljene tačke u Didrovooj estetičkoj teoriji i na tome gradimo čitavu argumentaciju o dvema etapama kod našeg filosofa, možemo ih iznaći sučeljavajući *Razgovore o Vanbračnom sinu* i *Paradoks o glumcu*: pesnik „oseća živo, a promišlja malo" (« sent vivement, et réfléchit peu ») – veli Dorval u „Drugom razgovoru"; veliki pesnici, to su „bića koja su najmanje osetljiva" (« les êtres les moins sensibles ») – tvrdi prvi sagovornik u *Paradoksu*.

Kada se povežu sva gledišta o geniju: fiziološko-biološko, duševno-emotivno, nervno-psihičko, duhovno-kulturološko, socio-etičko, dolazi se u središte jedne izuzetne, nesvakidašnje, uvišene stvaralačke aktivnosti u čijem korenu je sposobnost imenovana *entuzijazam*. Njome je ovde započeto razmatranje Didroove geniologije i to člankom „Eklekticizam" koji se i bavi tim osobitim stvaralačkim stanjem imenovanim *entuzijazam*, što je odrednica koju je imao Didroov i D'Alamberov *Obrazloženi rečnik nauka, umetnosti i zanata*, poznatiji pod imenom *Enciklopedija*. U sedmom tomu, pod odrednicom *entuzijazam*, zapisano je (Cahusac 1755) da je to „živo osećanje duše pred novom i dobro uređenom slikom koja poga-

[254] Šopenhauer kaže da „geniju nedostaje hladnokrvnost, koja se sastoji upravo u tome da u stvarima ne vidimo ništa drugo sem onog što im, naročito s obzirom na naše moguće ciljeve, zaista pripada". Zato hladnokrvan čovek, smatra Šopenhauer, i ne može da bude genije, jer genija odlikuje još i „prevelika osetljivost, koja je posledica nenormalno pojačanog živčanog i moždanog života". (Šopenhauer 1989: 40)

đa dušu, a koju joj razum predstavlja“ (« une émotion vive de l’ame à l’aspect d’un tableau N E U F & bien ordonné qui la frappe, & que la raison lui présente »); postoji „entuzijazam koji stvara i entuzijazam koji se divi“ (« l’enthousiasme qui produit, & à l’enthousiasme qui admire ») ; reči *mašta*, *genije*, *duh*, *talenat*, samo su *izrazi* (*termes*) iznađeni da bi izrazili „različite operacije razuma“ (« les différentes opérations de la raison »).

Tako proizlazi da je entuzijazam *ime koje je dato razumu* da se njime označi trenutak u kom razum proizvodi takvo stanje, imenovano entuzijazam, a kojeg nema bez *genija*, kao ni bez *talenta*, što je samo (Cahusac 1755) „drugo ime za prirodnu sposobnost duše da primi entuzijazam i da ga proizvede“ (« autre nom qu’on a donné à l’aptitude naturelle de l’âme à recevoir l’*enthousiasme* & à le rendre »). Iako enciklopedijski članak nosi odrednicu *entuzijazam*, njegov autor uputio je čitaoce na širu elaboraciju tog pojma, datu u jednom drugom članku – u Didroovom „Eklekticizmu“. Međutim, skomni autor prvog članka, pravog bisera od estetičkog zapisa, Luj de Kaizak (Louis de Cahusac), dao je vispreno gledište, genijalno tumačenje.

Na kraju, šta je drugo umetnost, nego svesna elaboracija nesvesnog, racionalna organizacija emotivnog, pojmovno skeniranje intuitivnog? U tom slučaju, šta je s oprečnostima *srca* i *glave*, entuzijazma i racionalnosti? U pravu su Velek i Voren (Velek, Voren 2004: 121): „No takva suprotnost može se lako preuveličati: kritičke teorije klasicizma i romantizma razlikuju se oštrije od stvaralačke prakse njihovih najboljih pisaca“.

# V
## P e s n i č k i j e z i k
## *simbolički transkipt stvarnosti*

*Emocija*, kao reakcija subjekta na objekat, izazvana je čulnim opažanjem. To je *utisak* koji stvarnost ostavlja na čoveka i duhu se prikazuje kao *predstava*. Na duhu je da snagom *mašte* svoje *senzitivne predstave* pretoči u *slike* kako bi mogao da ih prikaže i drugim duhovima. Da bi i drugi spoznali te *slike* kao *senzitivne predstave*, stvaralac pribegava određenom *znaku* kao *izrazu* senzitivne predstave. Prema tome, da li umetnik, da bi se izrazio, koristi *boju*, *oblik*, *ton* ili *reč*, biće imenovan kao *slikar*, *vajar*, *muzičar* ili *pesnik*.

Pesničko delo stvara se *rečima* ili kazano Baumgartenovom terminologijom: *govorom* (*oratio*).[255] Tako, baumgartenovski rečeno, jezik u poeziji je *izraz senzitivne predstave*. Ako se udaljimo dva veka od rodonačelnika termina *estetika*, poimanje je istovetno, a vokabular drugačiji: jezik je *eskpresija intuicije* – reći će Kroče (2006: 338).[256] Međutim, da li je pesnički govor zaista odraz pesničke misli; da li je izraz ona „svetlost svojstvena misli“ o kojoj govori *Esej o Uzvišenom*? Jer, Pseudo-Longin podučava

[255] Uticaj nemačkog estetičara na uvodno izlaganje u ovom poglavlju postaće očitije sa sledećim navodom: „SAVRŠEN SENZITIVNI GOVOR jeste *onaj čiji elementi vode ka spoznaji senzitivnih predstava*“ – kaže Baumgarten, i imenuje ga: „Savršen senzitivni govor jeste PESNIČKO DELO“. (“ORATIO SENSITIVA PERFECTA est *cuius varia tendunt ad cognitionem repreaesentetionum sensitivarum*. Oratio sensitiva perfecta est POEMA.“) (Baumgarten 1985: 10–11)

[256] Iako italijanski estetičar određuje *baumgartenijanizam* kao gledište prema kojem je umetnost posrednica filosofskih pojmova – *lepo* je čulna pojava *ideje*, a ova je sadržina umetnosti, ipak njegova kritika se manje odnosi na samog Baumgartena (štaviše, krajnji Kročeov stav je načelno pozitivan), već je ona poglavito usmerena na nemačku estetiku na kraju 18. i na početku 19. veka (Kant, Šeling, Hegel), a koju on naziva *baumgartenovskom* školom. Prema estetičkom poimanju autora ove knjige, baumgartenovske *senzitivne predstave* korespondiraju s kročeovskom *čistom intuicijom*; to je ono što duh iz sebe odašilje u predmetnu stvarnost posredstvom umetnosti, koja odražava *senzitivne predstave* (ili *čistu intuiciju*), a što obdareni duhovi receptuju kao (pseudo-longinovsko) *uzvišeno*. Ako se izokrene Kročeova zamerka, upućena racionalističkom i logičkom tumačenju umetnosti kao „senzibilnog odevanja intelektualnog pojma“ (Kroče 2006: 362), onda se može zaključiti da je umetnost poslužila da se, i na osnovu nje, izvedu intelektualni pojmovi.

(Anonim 1969: 347) da „riječi moraju biti na istoj visini kao i misli“.[257] Da li *cognitatio poetica* ima savršeno ogledalo u kojem vidi svoj istinski odraz kao *oratio poetica*? „Verujem da imamo više ideja nego reči“ – čitamo u Didroovim *Odvojenim mislima o slikarstvu, vajarstvu i poeziji* (*Pensées détachées sur la peinture, la sculpture et la poésie*, 1782). Toliko je senzitivnih predstava u moralu i umetnosti, a da nisu ni imenovane – smatra Didro – i priznaje da nikada nije umeo da iskaže ono što je osetio u recepciji Terencijeve Devojke s Androsa i skulpture Venera de Mediči.[258] „Možda je to razlog zbog kojeg su mi ta dela uvek nova“ – zaključuje on (2000: 1014–1015): „Skoro se ništa ne može zadržati, a da se ne pribegne rečima, a reči, skoro nikad, nisu dovoljne da iskažu tačno ono što se oseti.“

## 1. Od osećanja do iskaza

S obzirom na to da genije, kao vrhunski stvaralac, stupa u kontakt s prirodom pre kulture, obnavlja autentično osećanje izvan civilizacijski vođenje misli, pronalazi intuiciju nasuprot stečenom refleksu, njegova umetnost se pojavljuje kao senzitivna koncentracija individue, čime se dotiče suština bića, usled čega se umetnička emocija može preneti na druge duhove, dejstvovati intersubjektivno. Da bi to postigao, pesnik mora prići jeziku na sasvim nov način, a to znači osloboditi komunikaciju od automatizma, rekonstruisati prvobitno stanje, ono u kojem je reč odslikavala misao, kada je govor bio prirodna artikulacija emocije. Kako kaže Kroče (1995: 20–21) – „poezija je jezik u njegovom čednom biću“, a genije nanovo vasrksava pesnički jezik, oslobađajući ga utilitarne svakodnevice.

Filosof pesničke umetnosti ima zadatak da izvrši filološku analizu pesničkog jezika i izvede svojevrsnu lingvistiku poezije kako bi rekonstruisao prirodno stanje govora. To podrazumeva razmatranja na nekoliko nivoa: na fonološkom – da li je zvukovna organizacija reči za pojmove koji se rečima označavaju probitno bila onomatopeja duše, na semantičkom – u kojoj meri reči odražavaju verno emociju i iskazuju tačno misao, na morfološko-sintaksičkom – da li se pojedinačnom organizacijom jedinica govora odražava kolektivni duh, na sintaksičko-stilističkom – odgovara li red reči u rečenici sledu predstava u duši i ideja u glavi. Terminološki, stručno, kazano: u govoru, kao *znaku*, odmerava se koliko je *oznaka* saglasna *označenom*, tj. da li se *misao* suštinski odražava u *reči*; zatim, da li

[257] *Misli* iz pomenutog navoda u ovoj studiji su uzete u smislu *senzitivne predstave.*

[258] Venera de Mediči, iz 1. veka stare ere, kopija je skultpure Afrodite Knidske, helenskog vajara Praksitela iz IV veka stare ere.

*jezik*, kao verbalizovani govor, oponaša verno ples *senzitivnih predstava* u duši ili je on samo logička rekonstrukcija koraka, što bi onda značilo da jezik izvrće poredak ideja kakav vlada u duhu, tj. vrši *inverziju*; konačno, može li se duh jedne kulture suštinski spoznati tako što se proučavaju gramatičke osobenosti pojedinačnog *idioma* i komunikacijske navike njegovih govornika, što se filološki imenuje kao *duh jezika* (*génie de la langue*) i određenije – *idiotizam*.[259]

I Didro se upustio u jedno takvo razmatranje u svom prvom estetičkom spisu, u *Pismu o gluvim i nemim na upotrebu onima koji čuju i koji govore* (*Lettre sur les sourds et muets à l'usage de ceux qui entendent et qui parlent*, 1751). Didro piše taj spis u trenutku u kom su delovali „najčuveniji teoretičari govora njegovog vremena" – kako ih naziva didrolog Žak Šuje: Bate (Batteux), Kondijak (Condillac), Dimarse (Du Marsais). Od Didroovih prethodnika u Francuskoj, treba pomenuti Kloda Bifijea (Claude Buffier) i Frena di Tramblea (Frain du Tremblay) s početka veka, a od savremenika Nikolu Bozea (Nicolas Bauzée), koji je pisao za *Enciklopediju* članke iz oblasti gramatike. Od inostranih prethodnika, jezička razmatranja Đambatiste Vika (Giambattista Vico) i anglikanskog biskupa Vorbartona (William Warburton) dolaze do Didroa, verovatno, posredstvom Kondijaka.

*Pismo o gluvim i nemim* je objavljeno u februaru 1751. godine. Tri meseca kasnije, štampano je drugo izdanje, uz „Dodatke koji služe da rasvetle neka mesta u Pismu o gluvim i nemim" ("Additions pour servir d'éclaircissements à quelques endroits de la Lettre sur les sourds et muets"). Tri su dodatka: uvodno pismo izdavaču Bošu (Bauche), pismo gospođici De la Šo (Mlle de la Chaux), u kojem Didro reaguje na njene komentare i odgovara na pitanja,[260] i *zapažanja* (*observations*), u kojima autor uzvraća na kritiku u listu *Trevu* (*Trévoux*), koju je, na račun *Pisma o gluvim i nemim*, objavio Bertije (Berthier). Didro se u *Pismu* obraća eksplicitno Šarlu Bateu, kritikujući *Lepe veštine svedene na jedno isto načelo* (*Les Beaux-Arts réduits à un même principe*, 1746). Žak Šuje otkriva da Filosof, iako to ni rečju nije pomenuo, čitavim *Pismom*, u stvari, reaguje na jedan drugi Bateovi spis, na „Pisma o francuskoj rečenici upoređenoj s latinskom rečenicom", ogled koji

[259] Enicklopedijsku definiciju pojma *idiotizam* dao je Boze: „Kada kažem da je idiotizam način govora prilagođen duhu svojstvenom pojedinačnom jeziku, to kažem da bi se shvatilo da je to više utisak obeležen osobenim duhom jednog jezika, nego što je to neki izraz koji se ne može preneti na ijedan drugi jezik, kao što se to obično objašnjava. (« Quand je dis qu'un *idiotisme* est une façon de parler adaptée au génie propre d'une langue particulière, c'est pour faire comprendre que c'est plutôt un effet marqué du génie caractéristique de cette langue, qu'une locution incommunicable à tout autre idiome, comme on a coutume de le faire entendre. » – Beauzée 1765a)

[260] U pismu gđici De la Šo, Didro se bavi pitanjem određenja *ukusa*, što je već razmatrano u trećem poglavlju ove studije.

se nalazi u drugoj knjizi dvotomnih *Predavanja o književnosti kroz vežbanja* (*Cours de Belles-Lettres distribué par exercices*, 1747-1748).

Filolozi u 18. veku, koji su razmatrali poreklo i razvoj jezika i pisali filosofski *obrazložene gramatike* (*grammaire raisonnée*), obavezno su raspravljali i o tome koji jezik ima *preimućstvo* (*prééminence*): latinski ili francuski. S obzirom na to da je u tadašnjoj Evropi francuski jezik bio stekao značaj pravog svetskog jezika, frankofoni filolozi nisu se ustezali da u svojim spisima propagiraju prvenstvo maternjeg jezika nad latinskim, dokazujući da je francuski čist, jasan i precizan jezik, rečju – logičan. To je jezik koji sledi i poredak misli, te je i prirodan. Tako je latinski jezik, postupno a dosledno, lišavan ranije pripisivanog svojstva jezika-uzora i čak je nabeđen da odstupa od prirodne predstavnosti misli, da izvrće misaono-emotivnu logiku preslobodnim premeštanjem redosleda reči u rečenici, a sve zarad glasovne milozvučnosti i izražajne ugodnosti. Franko-apologete još kažu da su latinski autori usavršili svoj jezik do mere da su mu naudili: načinili su *ordinis mutatio*, što je *preokretanje poretka ideja* ili *prekid direktne veze* između dve ideje koje idu jedna za drugom. Jedna takva konstrukcija, u kojoj se reči nižu u izmenjenom redu u odnosu na red kojim se nižu ideje, naziva se *inverzijom* – što je definija koju daje Nikola Boze u enciklopedijskom članku „Inverzija“ (Beauzée 1765b).

Anri Vej (Henri Weil), autor teze *O redu reči u starim jezicima u poređenju s modernim jezicima* (*De l’ordre des mots dans les langues anciennes comparées aux langues modernes*, 1844), kaže da su veliku raspravu oko reda reči u iskazu,[261] u trećoj četvrtini 18. veka vodili, s jedne strane, Boze i Dimarse, koji su preimućstvo dali francuskom kao analitičkom jeziku koji sledi misaonu logiku, a na latinski su gledali kao na *jezik s inverzijama* i, s druge strane, Bate, koji odbija da dodeli prvenstvo bilo kom jeziku na osnovu podele na analitičke i inverzivne i koji pobija i sâmo ustaljeno određenje pojma inverzija. Anri Vej (Weil 1844: 8–9) sučeljava Dimarseov članak „Konstrukcija“ (“Construction“, 1754) i Bozeove članke „Inverzija“ (“Inversion“, 1756) i „Jezik“ („Langue“, 1765) s Bateovim *Načelima književnosti* (*Principes de littérature*, 1774).[262]

Međutim, pre pomenutih spisa, na samom kraju prve polovine veka, objavljeno je nekoliko značajnih dela, u kojima su zastupljena i razmatra-

[261] Odstupanje od ustaljenog redosleda reči u rečenici, uspostavljenog kao sintaksički standard u određenom jeziku, tradicionalno se naziva *inverzija*.

[262] Na početku veka, Klod Bifije (Claude Buffier), u zanimljivoj knjizi *Istraživanje svakidašnjih predrasuda* (*Examen des préjugés vulgaires*, 1704), pominje svojevrsnu *raspravu oko starih i modernih* između latinskog Parnasa i francuskog Parnasa. Francusku stranu, u dokazivanju preimućstva francuskog jezika nad latinskim, zastupao je član Akademije Šarpantije (Charpentier), dok je antičku uzornost branio profesor retorike jezuita Luka (Lucas). (Buffier 1704: 155-156)

nja o prirodi govora, o nastanku i razvoju jezika, kao i poređenje starih i modernih jezika: francuski prevod *Ogleda o hijerglifima* (1744), preuzetog iz opsežne studije *Mojsijevo božansko poslanstvo prikazano prema načelima pobožnog deiste* (*Divine Legation of Moses demonstrated on the Principles of a Religious Deist*, 1737–1741) engleskog teoretičara Vorbartona; Kondijakov *Ogled o poreklu ljudskih znanja* (*Essai sur l'origine des connaisances humaines*, 1746) u kojima se autor poziva i na prethodno pomenutog engleskog naučnika; Žirarova *Stvarna načela francuskog jezika* (*Les vrais principes de la langue française ou* la *parole réduite à la méthode*, 1747), u kojima je i ustanovljena podela jezika na dve glavne grupe, zasnovana na sintaksičko-stilskim osobenostima jezika; zatim, Bateove *Lepe veštine svedene na jedno isto načelo* (1747) i *Predavanje o književnosti* (1747–1748).

Didro je bio u prilici da stekne dobro teorijsko predznanje o temi pre nego što joj je i sâm pristupio; a tema inverzija u jeziku otvara takav spektar pitanja – od fiziologije do metafizike, of filologije do logike, od filosofije do poezije – da je *Pismo o gluvim i nemim* u recepciji shvaćeno kao ogled o *problemu metoda*: analizom „jezičkog sadržaja iskustva" (« contenu de l'expérience linguistique ») trebalo je otkriti kako se može opisati „stvarni sadržaj misli" (« contenu réel de la pensée ») – i to je pristup koji u čitanju *Pisma* zauzima Žak Šuje.[263]

## 2. Prvobitni jezik

Didro veruje da se pitanje kako su nastale i zadržale se i*nverzije* u jeziku može razmatrati ne samo tako što ćemo se vratiti na prapočetak civilizacije i na neko pretpostavljeno poreklo govora, što su činili njegovi prethodnici, već se eksperiment može izvesti i tako što ćemo se suočiti s narodom čiji jezik ne poznajemo ili, a to je za Didroa skoro isto, obratiti se čoveku koji nastoji da se izrazi pokretima ruku bez ikakve upotrebe artikulisanih glasova. Takav pristup, veruje Didro, omogućiće da se ispita šta je *prirodni poredak* u govoru, jer redosled pokreta u neverbalnoj komunikaciji, koja je prethodila rečima, odgovara prirodnom poretku ideja u svesti, a na osnovu *gestovnog govora* čovek je potom izumeo i *govorne znake*. U tu svrhu Didro je u *eksperiment*, koji to nije u pravom smislu naučno-praktičnog opita, već je samo autorova refleksija, uveo osobu gluvonemu od rođenja. U *Pismu o gluvim i nemim* primenjen je isti istraživački metod

[263] Didro u trećem dodatku *Pismu o gluvim i nemim* kaže da je teško naći dva bliža i neposrednije povezana predmeta spekulacije od „rođenja ideja" i „izumevanja znakova" kojim se one označavaju. (Diderot 2000: 64)

kao i, dve godine ranije, u *Pismu o slepim*, a on se sastoji u sledećem: *rastaviti* čoveka i *razmotriti* šta je u prirodi svakog od čula koja on poseduje.[264]

Simuliranje gluvonemosti nije od koristi za istraživače, jer svako, na osnovu svog savladanog govornog jezika, uređuje misli i reakcije; zato jezičke konstrukcije osobe koja u eksperimentu simulira gluvonemost ne bi bile isto što i konstrukcije čoveka gluvonemog od rođenja, a koji nikada nije imao bilo kakav pojam o jeziku kao verbalnoj komunikaciji. I kada govorimo strani jezik, tada nastojimo da uredimo znake tog jezika na osnovu modela koji vlada u maternjem jeziku. Ukratko, kako nismo ni gluvonemi od rođenja, niti možemo susresti govornika iz epohe detinjstva čovečanstva i pošto nas je civilizacija formirala, a kultura odnegovala, to se našem duhu misli nude gotovo u istom obliku koji će one imati i u govoru. Zato Didro odbacuje eksperiment koji bi bio zasnovan na gestovnoj komunikaciji, bilo dva čoveka koji ne govore istim jezikom, bilo kroz simulaciju gluvonemosti, te se, navodno, obraća gluvonemom od rođenja, ne bi li tako otkrio kako je nastao govor i ne bi li na taj način spoznao prirodu verbalnog jezika.

Didro veruje da poredak znakova u jeziku gluvonemih odgovara verno redosledu gestova prvobitnog jezika na početku civilizacije pre njene verbalizovane ere. Tako on tvrdi da u komunikaciji s gluvonemim ne možemo biti posve sigurni da li smo mu jasno predočili razliku između svršenog i nesvršenog vida u glagolskim vremenima prošlosti, zatim razliku između glagolskih načina indikativ i subjunktiv, i jesmo li uspeli da njegovom duhu predočimo i sam smisao pogodbenih rečenica. Iz toga Didro zaključuje da su prvobitno, kada je jezik nastajao kao verbalni govor, ljudi izumeli reči za „glavne predmete čula" (« principaux objets des sens ») – voće, voda, drveće, životinje, strasti, mesta, osobe, osobine, brojnost, a da su znake za (glagolska) vremena ili „delove trajanja" (« portions de la durée ») poslednje izmislili. „Pomislio sam" – kaže Didro (2000: 23) – „kako vekovima ljudi nisu imali druga vremena do prezenta indikativa ili infinitiv, koji je prema okolnostima određivan da označi, čas buduće, čas prošlo vreme".

Nije Didro prvi došao do prethodno iznetih zaključaka o prirodi prvobitnog govora. On je od Kondijaka preuzeo teoriju o redosledu nastanka *delova govora*, koji će u standarizovanom jeziku s propisanom gramatikom biti nazvani *vrstama reči*. Pet godina pre Didroa, Kondijak piše (Condillac 1822: 270–276) da je prvobitni jezik zadugo imao samo reči kojima su imenovani *osetni predmeti* (*objets sensibles*), tj. oni o kojima se najčešće

[264] Pristup u spekulativnom eksperimentu, a koji se zasniva na tome da se čovek liši jednog čula kako bi se ispitalo koja znanja preostaju bez upotrebe određenog čula, Didro je preuzeo od Kondijaka, koji je i sam pošao od Lokovog senzualizma, tj. od načela da se ljudska saznanja stiču iskustvenom spoznajom. (Condillac 1822: 27)

i govorilo: voće, voda, vatra, drvo, itd.; glagoli su prvobitno imali samo infinitivni način. Zanimljiva novina koju Didro nudi jeste njegov pseudo-naučni pristup u *eksperimentu* s gluvonemim, kao i neki primeri koje je, izgleda, sam pronašao. Pretpostavke o upotrebi glagola u prvobitnom jeziku, Didro potkrepljuje primerima koje izvodi iz analize posredničkog jezika mediteranskih pomorskih trgovaca – *lingua franca*: jedini glagolski način je infinitiv, glagoli poznaju samo sadašnje vreme, dok se značenje budućnosti i prošlosti dobija posredstvom drugih izraza, koji se umeću u rečenicu.[265] I to što u starogrčkom jeziku postoji dvostruka upotreba glagolskih vremena, te se tako, na primer, aorist tumači sintaksički čas u sadašnjem, čas u prošlom vremenu i što u hebrejskom nema morfološke dinstinkcije između prezenta i imperfekta – zaključuje Didro (2000: 24) – sve su to nekakvi „ostaci prvobitne nesavršenosti jezika" (« des restes de l'imperfection originelle des langues »), tragovi njihovog detinjstva.

Didro, navodno, spekuliše (u stvari, verno sledi Kondijaka) da su najpre bili imenovani oni predmeti na koje su čovekova čula prvo i reagovala (2000: 13) – „oni koji združuju istovremeno više osetnih osobina" (« ceux qui réunissaient plusieurs qualités sensibles à la fois »); zatim su međusobno razdvojene i imenovane *osetne osobine* – to su *pridevi*; nakon toga su nastale *imenice* kojima se pripisuju određena svojstva posred- stvom prideva.[266] Čovek je, vremenom, počeo da veruje kako te imenice predstavljaju stvarna bića, a na osetne osobine je gledao kao na proste slu- čajnosti – nudi Didro *smelu formulu*, Versinijeva je ocena,[267] i tvrdi da smo „umislili da je pridev stvarno podređen imenici, iako imenica u pravom smislu nije ništa, a pridev je sve" (2000: 13). Kako pridevi predstavljaju obično *osetne osobine*, oni su prvi u *prirodnom poretku* (*ordre naturel*) ide- ja; međutim, za filosofe koji na imenice gledaju kao na *stvarna bića* (*êtres réels*), imenice koračaju prve u *naučnom poretku* (*ordre scientifique*) i bivaju, prema filosofskom načinu govora, „potpora ili podrška pridevima" (« le support ou le soutien des adjectifs ») (Diderot 2000: 14).[268]

---

[265] Didro je svoj zaključak potkrepio primerom: *lingua franca* označava istim oblikom iskaze čije dešavanje je smešteno u različite vremenske okvire – na primer, *mi amarti*: volim te, voleo sam te, voleću te; isto tako, istim oblikom označava različite glagolske načine – *tutti cantara*: svi su zapevali, nek svak zapeva. (Diderot 2000: 24)

[266] Kondijak piše da su pridevi u izumevanju reči prethodili imenicama, a jedino su se ranije koristile imenice za konkretne predmete. (Condillac 1822: 277–278)

[267] Loran Versini, kritičkom beleškom (Diderot 2000: 13 *n*.2), želi da ukaže i na jednu iskru Didroove originalnosti, iskru koja se izdvaja iz mnoštva teorijskih stavova preuzetih od Kondijaka.

[268] Didroovo tumačenje suštinskog položaja prideva u odnosu na imenice, u metafizičkom, a ne sintaksičkom smislu, korespondira s argumentima koje u članku „Pridev" ("Adjectif") daje Dimarse, u prvom tomu *Enciklopedije*, četiri meseca nakon objavljivanja Didroovog

Didro je, u elaboraciji porekla i prirode verbalnog govora, izveo dijahronijski pregled razvoja jezika (2000: 32–33): razlikuju se *tri stanja* (*trois états*) – *nastajanje* (*naissance*), *oblikovanje* (*formation*), *savršenstvo* (*perfection*). *Jezik u nastajanju* (*langue naissante*) bio je sačinjen od reči i gestova i u njemu su pridevi bili bez roda i broja, a glagoli bez konjugacije; u *oblikovanom jeziku* (*langue formée*), bilo je padeža i konjugacije, tj. verbalnih znakova da se njima izrazi sve; u *usavršenom jeziku* (*langue perfectionnée*) laska se uhu u obraćanju duhu: tako se *izokrenuo* red ideja, kako se ne bi naudilo *skladnosti* (*harmonie*) i tu je uzrok pojave *inverzija* u jeziku.[269]

## 3. Poezija jezika

Iz svih teorija o poreklu ljudskog govora i prirodi jezika, i čini se ne samo onih iz epohe francuskog prosvetiteljstva, proizlazi da se jezik, što se civilizacijski više udaljavao od svog prvobitnog stanja, sve više udaljavao i od prirodnosti i neposredno odražavajuće izražajnosti duha. Iskonska prirodnost govora podrazumevala je – kako to određuje naratolog Žerar Ženet (Genette) – *odnos analogije* između *reči* i *predmeta* koji su rečima označeni, čime je „govor bio slikanje misli“, a „misli su bile slika predmeta“ iz čovekovog iskustva.[270] S obzirom na to da je pesnički jezik slikovit i emotivan, on se, što je već tradicionalno, uzima za ekvivalent prvobitnom govoru duše. Zato nas književnost na aluzivan način podseća na prvobitno pesničko stanje čovečanstva – kaže Mišel Fuko (Foucault 2008: 58) u

*Pisma o gluvim i nemim.* Pridev i imenica predstavljaju u duhu „jednu i istu jedinku“ (« un seul & même individu ») – zapisano je u članku: prvobitno su ljudi pojave i stvari određivali po njihovom svojstvu, a kako je svojstvo imenovano pridevom, to znači da je pridev, u stvari, „sušta imenica shvaćena s osobinom koju pridev iskazuje“ (« le substantif même considéré avec la qualification que l'adjectif énonce »). (Dumarsais 1751)

[269] Kada je reč o prvobitnoj gestovnoj komunikaciji i prvim verbalizovanim iskazima, opet se ne može zaobići Kondijak. Naime, on je prvobitni jezik odredio kao *gestovni govor* (*langage d'action*): pokretima tela i izrazima lica ispoljavala su se htenja. Vremenom su pokretima pridruživani glasovi i komunikacija se sve više verbalizovala: „Taj novi način prenošenja naših misli mogao je biti zamišljen samo prema modelu prvog načina. Tako se, kako bi zamenio snažne pokrete tela, glas podizao i spuštao u vrlo vidljivim razmacima.“ (« Cette nouvelle manière de communiquer nos pensées ne pouvait être imaginée que sur le modèle de la première. Ainsi, pour tenir la place des mouvements violents du corps, la voix s'éleva et s'abaissa par des intervalles fort sensibles. » – Condillac 1822: 202). Kondijak zaključuje još da kao što je gestovni govor bio blizak plesu, tako je i verbalizovani govor bio blizak *pevanju* (*le chant*).

[270] Odnos analogije između reči i stvari Žerar Ženet naziva *mimologijom* (*mimologique*). Vid.: Genette, *Mimologiques : Voyage en Cratylie*, Paris 1976.

studiji *Reči i stvari* (*Les mots et les choses*, 1966), koja je u podnaslovu definisana kao *arheologija čovekovih znanja*. Za prvobitne narode – čitamo dalje Fukoa (2008: 107) – reči su bile *zvučne oznake* (*les marques sonores*) za stvari i *utiske* u duši, kao odgovor na spoljni svet; reči još uvek nisu bile povezivane u ono što je gramatička rečenica; rečenica je ta koja *odvaja* zvučni znak od njegove neposredne izražajne vrednosti i nameće mu lingvistički okvir. Zato govor ne predstavlja misao u njenoj sveukupnosti, već njome raspolaže pravolinijski, po etapama – zaključuje Fuko (2008: 96).

Takvo gledište je u skladu s Kondijakovim, iznetim u delu *Gramatika* (Condillac 1803: 336), a prema kojem „duh istovremeno opaža sve predstave“ o kojima sudi, i izgovorio bi ih ostovremeno sve, da je moguće da ih izgovori onako kako ih opaža. I Didro to sagledava istovetno kao Kondijak, ali i kao Bate kome se neprestano obraća u *Pismu o gluvim i nemim* (2000: 26): duh ima više *istovremenih* ideja, koje govor, usled svoje ograničenosti, *sukcesivno* predstavlja. Jezik ne može da uhvati korak s opažanjem, jer: „duša iskušava gomilu opažaja, ako ne istovremeno, onda je to u tako zapanjujućoj brzini, da uopšte nije moguće u tome otkriti zakonitost“ (2000: 28); stanje duše u „jednom nedeljivom trenutku“ (« un instant indivisible ») predstavljeno je „gomilom izraza“ (« foule de termes »), koje je preciznost govora zahtevala, i koji su „potpuni utisak“ (« impression totale ») podelili na delove:

> […] i zato što su se ti izrazi izgovarali uzastopno, slagali se samo u meri u kojoj su izgovarani, bili smo poneti time da poverujemo kako osećanja duše, koje oni predstavljaju, imaju istu uzastopnost, ali nije tako. Jedno je stanje naše duše, drugo je naš izveštaj o tome, koji nudimo bilo sebi samima, bilo drugima; jedno je potpuni i trenutačni oset tog stanja, drugo je uzastopna i potanka pažnja koju moramo pridati, kako bismo to analizovali, ispoljili i dali na znanje.[271]

Da li je, onda, ijedan jezik (bio) blizu *idealu* – rečeno Fukoovom definicijom (Foucault 2008: 78) – da bude u potpunosti „pouzdan i jasan znak stvari koje obeležava“ (« un signe des choses absolument certain et transparent »), „kao što je snaga zapisana u telu lava, kraljevsko dostojanstvo u pogledu orla“; ili je moguć neki osobeni govor kojim se rekonstruiše prvobitna „sličnost sa stvarima“ (« ressemblance aux choses »)? Ako se, od dve ponuđene pretpostavke, odgovor nalazi u prvoj, onda se on

[271] « […] et parce que ces termes se prononçaient successivement, et ne s'entendaient qu'à mesure qu'ils se prononçaient, on fut porté à croire que les affections de l'âme qu'Ils représentaient avaient la même succession ; mais il n'en est rien. Autre chose est l'état de notre âme, autre chose le compte que nous en rendons sot à nous-mêmes, soit aux autres ; autre chose la sensation totale et instantanée de cet état, autre chose l'attention successive et détaillée que nous sommes forcés d'y donner pour l'analyser, la manifester et nous faire entendre. » (Diderot 2000: 29–30)

obavezno ograničava samo na klasične jezike, čime je ujedno i isključiv; odgovor koji je zasnovan na drugoj pretpostavci glasio bi *poezija*, čime je jezička isključivost ublažena, možda i odbačena, jer izražajnost ne zavisi od jezika na kojem se piše, već od genija koji stvara na određenom jeziku. Međutim, oba pristupa polaze od detinjstva čovečanstva i prvobitnog govora, a ishodište je uvek *poezija*; nijansa je jedino u tome što, prema jednom gledištu, klasični jezici su po prirodi poetični, dok prema drugom gledištu, istinska poezija učini poetičnim svaki jezik.

S obzirom na to da čoveku nedostaje *nekoliko usta* da istovremeno izgovori onu mnogostrukost koju duh u trenutku opaža, on je ipak uspeo – zaključuje Didro (2000: 28) – da učini sledeće: jednom jedinom *izrazu* (*expression*) pridružio je *nekoliko predstava* (*plusieurs idées*); *energični izrazi* (*expressions énergiques*) postali su *učestaliji*; i umesto da se jezik „neprestano vuče za duhom“ («se traîne sans cesse après l'esprit») – preteruje na kraju Didro – *duh* je počeo da „trči za jezikom“. Jezici kojima Didro pripisuje takvo izvanredno svojstvo jesu starogrčki i klasični latinski: „*videti* neki predmet, *oceniti* ga lepim, *osetiti* prijatno uzbuđenje, *poželeti* da se on poseduje, to je stanje duše u jednom istom trenutku; i ono što grčki i latinski čine jednom jedinom rečju. Čim je ta reč izgovorena, sve je kazano, sve je shvaćeno“ (2000: 30). Međutim, u jeziku, kakav je danas, a Didro tu misli prevashodno na francuski, i *najživlja dikcija* samo je *hladna kopija* onog što se događa, jer naše je *poimanje* (*entendement*) izmenjeno *znacima* (signes). Heleni i Latini su na svojim jezicima iskazivali „šta su hteli i kako su hteli“ – veli Didro (2000: 47) – dok su Francuzi osiromašili svoj jezik, tako što su sveli *predstavu* (*idée*) na jedan *označavajući pojam* (*terme*) i zarad *prefinjenog izraza* (*terme noble*) oslabili su samu *predstavu*.[272] Prema tome, ono što škodi „prirodnom poretku predstava“ u jezicima, to je *skladnost stila* (*harmonie du style*), kojoj se teži, čemu se onda sve ostalo žrtvuje – smatra Didro. Skladnost stila je svela leksičku izražajnost na prosto označavanje i institucionalizovala je određeni redosled reči u rečenici, veštački

[272] Kako to Fuko sagledava, govor je odražavao izvesnu prvobitnu prirodnost sve do epohe renesanse: *teorija znaka* (*théorie du signe*) obuhvatala je ono što je *označeno* (*marqué*), ono što je *označavajuće* (*marquant*), i ono što omogućuje da se u *označavajućem* vidi *znak* (*la marque*) onog označenog: „Taj objedinjujući i troslojni sistem nestaje istovremeno kad i *misao po sličnosti*, i zamenjen je strogo dvojnim ustrojstvom“. (« C'est ce système unitaire et triple qui disparaît en même temps que la «pensée par ressemblance», et qui est remplacé par une organisation strictement binaire. » – (Foucault 2008: 78) S klasicizmom otpočinje savremeni jezik u znaku bipolarnosti: odnos *označavaoca* i *označenog* smešta se u prostor „u kojem nijedna neposredna figura ne osigurava njihov suret“, već se samo „unutar saznanja uspostavlja odnos“ između „ideje jedne stvari s idejom druge stvari“. Nema više teorije znakova različite od *analize smisla* (*analyse du sens*): smisao je ubuduće samo „sveukupnost znakova razvrstanih u njihovom nizu“ (« la totalité des signes déployée dans leur enchaînement »). (Foucault 2008: 78–79)

izveden na osnovu retorike. Tako se jezik javlja kao „rastavljanje istovremenih pokreta duše" (« décomposition des mouvements simultanées de l'âme »); jezik je po sebi neminovno *inverzija* duše, jer „uopšte nema i možda čak i ne može biti inverzije u duhu" (2000: 31).[273]

Ako bi se, ipak, tražili jezici koji bi bili najbliži prirodnosti duše i spontanosti duha, onda bi takvi bili starogrčki i klasični latinski, jer Heleni i Latini, koji su manje uopštavali, a koji su više izučavali prirodu, potanko i pojedinačno, „imali su u svom jeziku življi hod, i možda je reč *inverzija* za njih bila posve strana" (2000: 14). Iz takvog odnosa prema klasičnim jezicima verovatno potiče i Didroov doživljaj Homera, za kojeg, u pismu Falkoneu od 16. februara 1766. godine (Diderot 1997: 613), kaže da *jezikom poezije* govori kao da mu je maternji; drugi pesnici nude „najotmenije, najveće i najučenije akademije" (« les plus nobles, les plus grandes, les plus savantes académies »), ali Homer, koji poseduje sve te osobine, nema ničeg akademskog u svom jeziku.

Duga je lista latinofila, možda još duža lista helenofila. Anri Vej, u tezi o jezičkim inverzijama (*De l'ordre des mots dans les langues anciennes comparée aux langues modernes*, 1844), podseća da se starogrčki smatra *jednim od najsavršenijih jezika* koji je ikada postojao. Ne znamo kako su se zaista izgovarali starogrčki i klasični latinski – tvrdi Anri Vej (Weil 1844: 2–3) – mi samo rekonstruišemo njihov izgovor, što je čak i ispod našeg poznavanja leksike i morfo-sintakse tih jezika. Posrednim saznanjima filolozi su izveli zaključke o izuzetnosti starih jezika. Tako Kondijak dokaz o tome kako je prozodija starogrčkog i klasičnog latinskog bila bliska *pevanju* izvodi iz beseda i kazivanja stihova, tj. *deklamovanja*: ono se harmonski obeležavalo, a izvodilo se uz pratnju nekog instrumenta (Condillac 1803: 207–208). Boze u enciklopedijskom članku ("Langue", 1765) beleži (Beauzée 1765c) da je starogrčki jezik *ispunjen dvoglasnicima* koji izgovor čine „otegnutijim, zvonkijim, žubornijim" (« plus allongée, plus sonore, plus gazouillée »).

Šarl Bate ukazuje na to da francuski jezik ima tri akcenta, kao i starogrčki, ali da su akcentima dva jezika zajednička samo imena: dok su oni u starogrčkom pravi *glasoudari*, kojima se obeležava podizanje i spuštanje glasa na samoglasniku, u francuskom jeziku akcenti su samo oznake kojima se uspostavlja razlika između otvorenije i zatvorenije nijanse jednog

[273] Didroov teorijski prethodnik Kondijak u *Gramatici* piše da u *duhu* ne postoji *ni neposredan red* (*ordre direct*), ni *izokrenut red* (*ordre renversé*), budući da duh istovremeno opaža sve predstave o kojima sudi, i izgovorio bih ih istovremeno sve, da je moguće da ih izgovori onako kako ih opaža. Prema tome, jedino u *govoru* (*discours*) predstave imaju direktan ili izokrenut poredak, jer one jedino u govoru slede jedna za drugom; oba poretka su jednako prirodna. (Condillac 1803: 336)

samoglasnika.[274] I Kondijak ukazuje na to da francuski jezik uopšte nema *glasoudare*, u smislu intonativnog naglašavanja slogova u jednoj reči na osnovu podizanja i spuštanja glasa i samoglasničke dužine, i taj nedostatak svog maternjeg jezika Kondijak ističe u poređenju s klasičnim latinskim i starogrčkim, i, u odnosu na prozodije tih jezika, francuska prozodija biva *jednolična*. Kondijak veli:

> Ako sledim svoje pretpostavke, ako su Rimljani bili osetljiviji na harmoniju od nas, onda mora da su Grci bili osetljiviji od njih, a Azijati još više od Grka; jer što su jezici stariji, to je njihova prozodija bliža pevanju. Isto tako, na mestu je pretpostavka da je grčki jezik bio harmoničniji od latinskog, s obzirom na to da mu je i pozajmio svoje akcente. Što se tiče azijatskih naroda, tragali su za harmonijom s takvom usiljenošću, da su to Rimljani smatrali preteranim.[275]

Ako su starogrčki i klasični latinski i bili savršeni jezici, saobrazni prirodi bića i poetski izraz duše, ipak nisu to ostali do samog kraja, do trenutka njihovog konačnog nestanka, u komunikacijskom smislu, sa ulica i iz porodica, kada je svaki verbalni žamor prestao, zbog čega su, za buduća pokolenja, imenovani mrtvim jezicima, čija emotivnost živi još jedino na stranicama knjiga i u duhovima klasičnih filologa. U *Ogledu o vladavinama Klaudija i Nerona, i o životu i spisima Seneke* (*Essai sur les règnes de Claude et de Néron et sur les mœurs et les écrits de Sénèque*, 1782), Didro podseća na to da Seneka, u 58. pismu, kaže kako su stilisti, neprestano bruseći ga, zapravo osiromašili latinski jezik: „iz lažne finoće“ (« d’une fausse délicatesse ») izgnane su reči koje „vređaju uho ili remete izgovor“ (1994: 1137). U Senekino vreme – veli Didro – Vergilije je bio počeo da stari.

Ako se stalnim usavršavanjem jezik udaljava od svoje prirodne izražajnosti, sadržane u intonativnoj raznovrsnosti i semantičkoj slojevitosti, onda on postaje samo pročišćeno i svedeno logičko označavanje, a ne više verbalna evokacija stanja duše. Jedna takva opaska izneta je na račun latinskog jezika kakav je bio na kraju stare ere. Mišel Fuko daje istovetno gledište na francuski jezik 17. veka: sve do epohe renesanse, govorom se izražavala „misao saobrazna duši“ (« pensée par ressemblance »), a klasicistička epoha je svela jezik na sistem znakova. I kad jezik nije

[274] U starogrčkom jeziku, akut (*accent aigu*) označava podizanje glasa na samoglasniku, gravis (*accent grave*) označava spuštanje glasa, a cirkumfleks (*accent circonflexe*) ukazuje na prevoj u izgovoru samoglasnika, tj. glas se podiže i odmah spušta. (Batteux 1800: 243)

[275] « À suivre mes conjectures, si les Romains ont dû être plus sensible à l’harmonie que nous, les Grecs y ont dû être plus sensibles qu’eux, et les Asiatiques encore plus que les Grecs ; car plus les langues sont anciennes, plus leur prosodie doit approcher du chant. Aussi a-t-on lieu de concjecturer que le grec était plus harmonieux que le latin, puisque’il lui prêta des accents. Quant aux Asiatiques, ils recherchaient l’harmonie avec une affection que les Romains trouvaient excessive. » (Condillac 1822: 257–258)

više poezija duše, čoveku preostaje da od jezika stvori poeziju, tako što će rekonstruisati njegovu izgubljenu izražajnost, tako što će ga otrgnuti od automatizma svakodnevice, što će pristupiti njegovom *oneobičavanju* – rečeno terminom ruskih formalista s početka 20. veka.[276] Preobražavanje jezika u poeziju poslednje je pitanje u *Pismu o gluvim i nemim*; međutim, konačni sukob u ovoj filološkoj *raspravi oko starih i modernih* o preimućstvu jezika tek predstoji, a kako je i na tom bojištu Didro utrošio dosta mastila na mnoštvo stranica, pomenuta bitka ne može se ni ovde zaobići.

## 4. Savršeni jezik

Anri Vej je zaključio da savršenstvo starogrčkog jezika „leži u odsustvu bilo kakvog isključivog pravila" (1844: 52). Moderni su postavili kao pravilo teoriju o logičkom redosledu reči u rečenici, o čemu su još u antičko doba govorili Dionizije iz Halikarnasa (Διονύσιος), grčki retoričar iz 1. veka stare ere, i Kvintilijan (Marcus Fabius Quintilianus), latinski retoričar iz 1. veka nove ere, ali i oni su to odbacili, jer je i jezička praksa odbacila isključiva pravila o redu reči u rečenici.[277] Prema tome, jezici u kojima se u konstruisanju rečenice ne sledi drugi poredak do onaj koji diktira *plamen mašte* (le feu de l'imagination), u čijim rečenicama se predikat i objekat, kao i njihovi dodaci, slobodno premeštaju, jesu *transpozitivni jezici* (*langues transpositives*) – kako ih je imenovao Gabriel Žirar, u *Stvarnim načelima francuskog jezika* (1747).[278] Nasuprot transpozitivnim su *analoški jezici* (*langues analogues*),[279] u kojima je sintaksički redosled utvr-

[276] Slobodan Đorđević, koji je preveo četvrti deo *Teorije književnosti* Veleka i Vorena, *oneobičavanje* prevodi kao *iznavljanje, poneobičavanje*: „Jezik se mora 'deformisati', to jest stilizovati, bilo u pravcu arhaičnoga ili na drugi način udaljenoga, bilo u pravcu 'varvarizovanja', kako bi na nj čitaoci obratili pažnju. Za Viktora Šklovskog, tako, poezija znači 'iznavljanje', 'poneobičavanje'". (Velek, Voren 2004: 314). Petar Milosavljević, u *Metodologiji proučavanja književnosti* (Beograd, 2000), ruski pojam daje prevodno kao – *oneobičavanje*. (Milosavljević 2000: 413)

[277] Dionizije ih Halikarnasa, današnjeg Bodruma u Turskoj, pisao je da imenice izražavaju *suštinu* (*substance*), i zato moraju da prethode glagolima, a ovi prilozima, zato što radnja, po svojoj prirodi, prethodi okolnostima, načinu, mestu i vremenu; pridevi dolaze iza imenica. Kvintilijan je smatrao da rečenici koja ne počinje subjektom manjka jasnoća, i da ona zadaje poteškoće i onom ko govori i onom ko sluša. (Weil 1844: 6–8)

[278] Za Žirara, takvi jezici su latinski, *esklavonski* (*esclavon*), tj. dotadašnji govori na zapadnom Balkanu, što znači onovremeni srpski i hrvatski, zatim tadašnji ruski (*moscovite*). (Girard 1747: 24-25)

[279] Analoškim jezicima Žirar naziva italijanski, španski, francuski. (Girard 1747: 24)

đen – subjekat, predikat, objekat, a u morfološkom smislu nema padeških oblika za imenice i prideve.[280] Međutim, postoje i *mešoviti jezici* (*langues mixtes*) ili *dvologički* (*amphilogiques*), koji imaju *član* (*article*) kao analoški, a padeže, ili deklinacijske završetke, kao transpozitivni jezici.[281]

Budući da transpozitivni jezici slobodnije premeštaju reči u rečenici, nazvani su *inverzivnim*, dok su analoški jezici, zbog utvrđenog redosleda reči, nazvani *analitičkim*. Tako je analitički redosled reči u rečenici ustaljeni sintaksički poredak, te se on, u tom smislu, što je slučaj i kod Didroa, sinonimno naziva – „institucionalnim redom, naučnim i gramatičkim redom" (« l'ordre d'instutition, l'ordre scientifique et grammatical »). Iako je takav poredak veštački utvrđen, što znači da je analizom izveden i da nije saobrazan redosledu predstava u duhu, što valjda nameće zaključak da analitički red nije prirodni red, ipak se smatra da takav propisani sintak- sički poredak odgovara redu misli, a ono što odgovara redu misli *prirodno* je, te je, prema tome, *analitički*, *sintaksički*, *institucionalni*, *naučni* poredak reči u rečenici, u stvari – *prirodni poredak* (*ordre naturel*).[282]

Pravo pitanje je sledeće: uprkos prihvaćenoj početnoj tezi, prema kojoj u klasičnim jezicima redosled reči u rečenici odražava prirodnost kojom predstave nadolaze u duhu, a slobodno premeštanje reči unutar iskaza odražava samo kretanje duše, uprkos hvalospevima starogrčkom i klasičnom latinskom, zato što oni slede *plamen mašte*, čime su ti jezici smatrani bliži prvobitnom jeziku u detinjstvu čovečanstva, kako se, onda, desilo da se izvede zaključak prema kojem je francuski jezik *analitički*, zato što on sledi prirodni poredak ideja, i time je i *prirodan*, dok su klasični jezici, rukovođeni načelima retorike, postali *inverzivni*, tj. izokrenuli su redosled ideja, i time napustili prirodnost.[283]

280 Dok u francuskom jeziku reči imaju uvek isti oblik, tj. završetak, te je time nametnut utvrđen red reči u rečenici, kako bi ona bila komunikativna, u latinskom jeziku reči imaju svoj završetak koji nosi smisao, te se može premetnuti red reči i očuvati smisao. (Girard 1747: 135)

281 Takav je, prema Žiraru, starogrčki jezik, kao i srednjevekovni zapadno-germanski govori, tj. jezik Franaka (*teutonique*) (1747: 25). U enciklopedijskom članku „Jezik" ("Langue") i starogrčki je uvršten u transpozitivne jezike. Boze je podelio transpozitivne jezike na dve *grane* (*classes*): *slobodne* (*libres*) – to su jezici u kojima rečenična konstrukcija zavisi od izbora onog koji govori, i *homogene* (*uniformes*) – jezici u kojima se rečenična kontrukcija nije više prepuštala slobodnom izboru, već ju je jezička praksa u dobroj meri uredila, a to je slučaj s nemačkim jezikom. (Beauzée 1765c)

282 Još je Fren di Tramble (Frain du Tremblay), na početku 18. veka u *Raspravi o jezicima* (*Traité des langues*, 1709), bio optužio latinski jezik da je pribegao inverziji kako bi dobio milozvučniji iskaz, te je tako napustio prirodni poredak zarad kadence. Prirodni red je onaj koji odgovara redu misli – tvrdi Tramble. (Tremblay 1709: 77)

283 Jedan od najočitijih primera takve protivurečne teorije nudi Boze koji u članku *Jezik* najpre kaže da je *kretanje* (*la marche*) u transpozitivnim jezicima „na neki način paralelno

Protivurečnost dolazi otuda što se tvrdilo kako je u duhu sve *istovremeno*, zato jezik, neminovno, može biti samo njegova *inverzija*, zatim što su se klasični jezici smatrali slikovitijim jer ih odlikuju slobodne rečenične konstrukcije. Uz sve to, francuskom jeziku daje se prednost, jer je *određeniji*, i doprineo je razvoju filosofije. Ima li u tome bilo kakve logičke razložnosti?! Proverimo na Didroovom primeru!

Ako se sintaksička konstrukcija u francuskom jeziku posmatra u odnosu na „redosled prema kojem su izumevane reči" («ordre d'invention des mots»), tj. ako se francuski jezik uporedi s *gestovnim govorom*, koji je postupno zamenjivan *vebalnim govorom* (*langage oratoire*) – što je ovde odabrani uvod u Didroovu debatu – onda proizlazi da je francuski jezik taj koji je sačinjen od *inverzija*. Međutim, ako se sintaksička konstrukcija u francuskom jeziku poredi sa sintaksičkom konstrukcijom u starogrčkom i klasičnom latinskom, onda „uopšte nije moguće da bude manje inverzija" nego što ih ima u francuskom jeziku; a kako je glavni predmet govora *komunikacija misli*, francuski je, od svih jezika, *najdoteraniji*, *najtačniji i najugledniji* jezik: „onaj, jednom rečju, koji je najmanje zadržao one nemarnosti, koje bih rado nazvao ostacima *mucanja* iz prvobitnog doba" (Diderot 2000: 31). Didro dalje tvrdi kako francuski jezik uopšte i nema inverzija, da ga odlikuju *čistota*, *jasnoća*, *preciznost* – što su sve suštinske osobine govora, da „kazujemo stvari na francuskom onako kako je duh nagnan da ih razmatra na bilo kom jeziku kojim se piše", te prema tome: „Ciceron je, da tako kažemo, sledio francusku sintaksu, pre nego što se pokorio latinskoj sintaksi."

Sve to Didro ponavlja u *Dodacima Pismu* i izvodi dva zaključka: prvi – „kakav god da je poredak izraza u nekom starom ili modernom jeziku, piščev duh sledio je didaktički poredak francuske sintakse", i drugi – „s obzirom na to da ima najjednostavniju sintaksu od svih, francuski jezik, u tom pogledu, i u brojnim drugim, ima prednost nad starim jezicima" (2000: 48). *Didaktički* uređen hod, kojem je potčinjen francuski jezik, čini ga osobenijim za nauke – smatra Didro (2000: 32) – dok *obrti* (*tours*) i *inverzije* u starogrčkom, klasičnom latinskom, engleskom i italijanskom daju tim jezicima prednost za književno stvaralaštvo.[284] Otuda, logika bira francuski jezik, a mašta i strasti daju prednost klasičnim jezicima i engleskom jeziku; budući

s kretanjem samog duha, čije operacije sledi korak po korak"; dok na drugom mestu u članku veli da su moderni evropski jezici usvojili analitičku konstrukciju koja je bliža prvobitnom jeziku, nego što je to slučaj sa starogrčkim i klasičnim latinskim, iako su moderni jezici spram klasičnih jezika vremenski udaljenijoj od prvobitnog jezika. (Beauzée 1765c)

[284] Istovetni stavovi mogu se pročitati i u Kondijakovom *Ogledu o poreklu ljudskih saznanja*, koji prethodi pet godina Didroovom *Pismu o gluvim i nemim*: stari jezici su slikovitiji, ali francuski jezik je određeniji i doprineo je razvoju filosofije. (Condillac 1822: 308–309)

da je analitičan, francuski jezik je izgubio *toplinu* (*chaleur*), *rečitost* (*éloquence*) i *energiju* (*énergie*). Treba govoriti francuski u filosofskim školama – preporučuje Didro – a grčki, latinski i engleski u pozorištima, jer „francuski je stvoren da podučava, prosvetljava i ubeđuje, a grčki, latinski, italijanski, engleski da pridobiju, ganu i obmanu“; zato „govorite s narodom na grčkom, latinskom, italijanskom, ali na francuskom govorite s mudracem“.[285]

Suština preokreta u Didroovim stavovima treba da se sagleda u onome što označava pojam *didaktički poredak* (*ordre didactique*) na kojem on insistira u *Dodacima Pismu*. Tako je didaktički poredak nekakav logički red, razložan poredak saobrazan prvobitnom redu u duhu, analitički postupak koji razum nalaže. Didaktički poredak je onaj koji vlada u našim glavama i francuski jezik sledi takav poredak. Nešto sasvim drugo je sintaksički, institucionalni, naučni poredak: konvencionalno je uspostavljen, gramatički je propisan, jezičkom praksom ustaljen. I nikako nije sinonim didaktičkom poretku – tvdi Didro. Poredak ideja postoji u duhu pre njihove verbalizacije i francuska konstrukcija je ona koja odražava taj poredak ideja u duhu, a što je suprotno poretku izraza kojem se Ciceron povinovao, a da toga nije svestan.[286]

Jezici s inverzijama *(langues à inversions*), a to su sada za Didroa (2000: 25) starogrčki i klasični latinski, zahtevaju od čitaoca i slušaoca *napor* (*contention*) i *pamćenje* (*mémoire*), jer, ako je rečenica poduža, onda se skoro ništa ne razume, dok se cela rečenica ne izgovori ili ne pročita, kad se uzmu u obzir sve promene kojima podležu reči u rečenici: padeški oblici, konjugacijski nastavci i objekatska slaganja.[287] Francuski jezik, naprotiv, ne zamara tako, jer se ideje prikazuju u govoru prema poretku koji je duh trebalo da sledi, bilo u grčkom ili latinskom, kako bi zadovoljio pravila sintakse; tako francuski, kao prozaični jezik, ili *govor pešačenja* (*langue pédestre*),[288] nasuprot poetskom jeziku, ili govoru kao plesu, nad drugim jezicima ima „prednost korisnog nad prijatnim“ (« avantage de l’utile sur l’agréable ») – zaključuje Didro (2000: 32).

---

285 « Le français est fait pour instruire, éclairer et convaincre ; le grec, le latin, l’italien, l’anglais pour persuader, émouvoir et tromper ; parlez grec, latin, italien au peuple, mais parlez français au sage. » (Diderot 2000: 32)

286 Ne zaboravimo, Didro je rekao kako je Ciceron u glavi sledio francusku sintaksu, pre nego se u pisanju pokorio latinskoj sintaksi (sic!).

287 Stav je verovatno preuzet od Gabriela Žirara, koji, četiri godine pre Didroa, u *Stvarnim načelima francuskog jezika*, tvrdi da se u transpozitivnim jezicima, koji imaju slobodne rečenične konstrukcije, smisao hvata tek kad se dođe *na kraj perioda*, tj. tek kad se čuje ili pročita cela rečenica. (Girard 1747: 24–25)

288 Priređivač Didroovog opusa Loran Versini napominje da je u Horacijevoj *Pesničkoj umetnosti*, „sermo pedester“ *govor koji pešači*, to je prozni ili prozaični jezik, koji onda Didro pominje na francuskom kao „langue pédestre“. (Diderot 2000: 32)

Naš estetičar je svoju argumentaciju, kojom prednost daje francuskom jeziku nad svim ostalim, a zbog njegove rečenične konstrukcije, zasnovao na, navodno, objektivnom načelu, prema kojem je didaktički poredak istovetan „redu ideja u duhu“ i sistemu mišljenja kojem smo svi podvrgnuti, bez obzira na kojem jeziku razmišljamo, dok su naši verbalni iskazi samo oblikovani sintaksičkim regulama koje se institucionalizuju ponaosob u svakom jeziku. Odatle proizlazi da je institucionalni ili sintaksički poredak relativan, dok je didaktički poredak apsolutan. S obzirom na to da se francuski jezik usavršio do *didaktičnosti*, o kojoj govori Didro, i u čemu leži njegovo savršenstvo, a da nije takvim bio oduvek, to se nikako ne uklapa u tezu kako je jezik bliži prvobitnoj prirodnosti u svojoj ranoj fazi razvoja, a da usavršavanjem on postaje siromašniji. Nejasno je iz Didroove elaboracije kako je to francuski jezik pronašao svoj didaktički poredak, koji je zapravo prvobitni poredak ideja u duhu. Ako je Didro to i shvatio, nije uspeo smisleno da objasni.[289]

U raspravi o inverzijama u jeziku, u Didroovom razvrstavanju, na istoj strani su se našli klasični jezici i engleski i italijanski, a da nije jasno otkuda su to dva moderna jezika *inverzivna*, s obzirom na to da, prema Žirarovoj teoriji, oni mogu biti samo analoški jezici, jer imaju utvrđene rečenične konstrukcije. Čini se da Didro meša leksičku izražajnost i sintaksičku pokretljivost kada poetska svojstva pripisuje engleskom i italijanskom. Ukoliko je sam sintaksički ili institucionalni poredak u engleskom i italijanskom jeziku pogodniji za poeziju, onda se francuski jezik očito udaljio od izražajne prirodnosti, koja je u osnovi poezije. Ali, nije tako – ne da se Didro. U sažetku svoje teorije, koju on iznosi na kraju *Pisma o gluvim i nemim*, Didro istrajava u stavu da francuski jezik, u poređenju sa

[289] Iako je Didro prihvatio tezu o hebrejskom kao najstarijem jeziku na svetu, što mu je i Nežon zamerio, ipak nije eksplicitno to naveo kao dokaz da je prvobitni jezik bio analitički, kao što je to slučaj kod Bozea u članku *Jezik*. Naime, u tom enciklopedijskom članku hebrejski je nazvan najstarijim jezikom, a kako on ima analitički poredak, to dokazuje da je i analitički poredak koji vlada u francuskom jezika zapravo prirodni poredak. (Uporediti: Diderot 2000: 40; Naigeon 1821: 159; Beauzée 1765c) U svojoj tezi, Boze se poveo za biblijskim legendom, koju je još na početku veka bio iskoristio Tramble za pseudo-naučnu *Raspravu o jezicima* (*Traité des langues*, 1709). Prvobitni jezik je bio savršen, jer je od Boga, a to je hebrejski jezik, kojim je i Adam govorio – prosvetljuje nas Tramble. Voljeni Tvorac je zbog Vavilonske kule kaznio čovečanstvo (očito da mu ljudske razmirice gode više nego sloga), podarivši im mnoštvo jezika (jezička raznolikost se u današnjoj sekularnoj Evropi smatra bogatstvom, a Božja namera je očito bila da ljudima podari mnoštvo jezika kao prokletstvo). Bog je upravljao govornim organima ljudi tako da, kada bi otvorili usta da nešto kažu na uobičajeni način, čuli bi se posve drugačije kombinovani glasovi. Pritom, misli ljudi bile su vezivane za nove reči koje bi izgovarali na posve novom jeziku, koji su odjednom usvojili kao maternji. I posvrh svega toga, Tramble tvrdi da se u svom kvazinaučnom razmatranju rukovodi prirodom i razumom, a ne „nepouzdanim čulima i maštom“. (Tremblay 1709: 27–28)

starogrčkim, klasičnim latinskim, italijanskim i engleskim, ima *prednost korisnog nad prijatnim*, ali, time on ne umanjuje sposobnost francuskog jezika da dosegne uzvišenu *prijatnost* (*agrément*): dokazni primer da se pod perom genija stvaraju *čudesa* (*miracles*), predstavljaju francuski klasicisti i prosvetitelji;[290] otuda zaključak: „Na kojem god jeziku to bilo, delo koje podupire genije na propada nikada″. (2000: 50)

I Didroov eksplicitan prigovor Bateu unosi još veću pometnju u nastojanju da se smisleno razume teorija o inverzijama u *Pismu o gluvim i nemim*. Didro kaže da su Bateu promakle dve stvari. Prva je da „inverzija u pravom smislu reči" ili *institucionalni poredak* (*ordre d'institution*), *naučni i gramatički poredak*, nije ništa drugo do „poredak reči suprotan poretku ideja"; zato, „ono što će biti inverzija za jednog, često to neće biti za drugog" (2000: 25–26), jer, u *sledu ideja*, ne događa se uvek da su svi podjednako *ganuti* istom idejom. Druga stvar na koju se poziva Didro, a koje nema u Bateovim razmišljanjima, jeste da se u *sledu ideja*, koje treda da predočimo drugima, ako glavna ideja koja treba da ih gane nije ista ona koja nâs gane, uzevši u obzir i naše i stanje slušalaca, onda je tu (glavnu) *ideju* trebalo najpre da im predstavimo; u tom slučaju, inverzija je čisto besedničke prirode.

Ako iz Didroovog glavnog prigovora Bateu ne proizlazi da je *inverzija*, u smislu rečenične konstrukcije, u stvari, *relativan* pojam, subjektivno uslovljen, i da nema *prirodne* konstrukcije, već jedino praksom i propisom ustanovljene, onda je trebalo da autor to i potkrepi jasnim objašnjenjima. Sve u svemu, na osnovu Didroovih *razrokih* argumenata, izloženih ovde na nekoliko prethodnih stranica, jedino se može ponoviti pitanje koje im je prethodilo: ima li u tome ikakve logičke razložnosti?! Tvrđenje da Heleni i Latini ne mogu uhvatiti smisao ako rečenicu ne čuju ili ne pročitaju do kraja, s obzirom na to da njihovi jezici nisu *analitički*, ni *didaktični*, kao što je to *savšeni* francuski, nema nikakve veze s verbalnom logikom čoveka antike, već jedino s verbalnom logikom čoveka moderne epohe. Reč je o zasebnim tačkama gledišta u koje smo uglavljeni. Razborito kaže Bifije, još 1704. godine (Buffier 1704: 167–168): ono što jedan narod smatra *lakim*, *ugodnim* i *tačnim* u izgovoru na maternjem jeziku, neki drugi narod smatraće *grubim* i *neodgovarajućim*; što je jednima *lepo*, drugima može izgledati *smešno*.

[290] U *Dodacima koji služe da rasvetle neka mesta u Pismu o gluvim i nemim*, objavljenim uz drugo izdanje *Pisma* iste, 1751. godine, Didro zastupa stav da je Francuska klasicističke epohe i doba prosvećenosti, u skoro svim žanrovima, stvorila dela koja se po lepoti mogu porediti s antičkim. Tako Rasin stoji spram Evripida, Kornej nasuprot Sofoklu, Molijer je pandan Terenciju, Bosije je moderni Demosten, Boalo stoji uz rame Horaciju, La Brijer je ravan Teofrastu, Volterova *Anrijada* (Henriade) može se suprotstaviti Homerovoj *Ilijadi*, a Monteskjeov *Duh zakona* pruža užitak istovetan onom koji se oseti kada čitamo Platonovu *Državu*. (Diderot 2000: 74)

Anri Vej veli da gramatičari pate od optičke varke: poput čoveka koji, kada isplovljava na brodu, ima vizuelni utisak da se obala pomera i udaljava, a da brod stoji u mestu. Međutim, Vej nastoji da odbrani klasične jezike u kojima sintaksička konstrukcija može da se kreće u svim pravcima: prema tome, Stari su, kao i Moderni, imali *prirodan poredak* reči prema poretku misli, ali su sintaksički dodavali *drugi korak* radi *efekta*; a razlika je jedino u tome što moderni jezici nastoje da taj *udvojeni korak* (*double marche*) klasičnih jezika svedu samo na *jedan tok, jedno kretanje* (Weil 1844: 35). Moderni jezici – obrazlaže Vej (1844: 36) – od subjekta stvaraju polaznu tačku misli, zato se sintaksički rečenica ne razlikuje od kretanja same misli; ono što čine antički pisci nije *inverzija*, već „primena jedne druge sintakse" koja je *življa* od one koja se slaže s hodom ideja.

Tako Vej zaključuje svoje izlaganje u ovoj raspravi o starim i modernim jezicima, a ono nas vraća na didroovsku podelu na prirodan didaktički poredak, koji vlada u francuskom jeziku i institucionalizovani poredak, što je suštinski inverzivni, u klasičnom latinskom. Razboritiji je Vejov predlog da se odbaci podela na *analoške* (analitičke) i *transpozitivne* (inverzivne) jezike i umesto toga prihvate novi termini (1844: 50–51): „jezici sa slobodnom konstrukcijom" (« langues à construction libre ») i „jezici s utvrđenom konstrukcijom" (« langues à construction fixe »). Još mudriji je Kondijak, koji u *Gramatici* kaže da se govor sastoji od *veze pred- stava* (*liaison des idées*) i *jedinstva* (*l'ensemble*): veza predstava uvek se nalazi u *neposrednom poretku* (*ordre direct*), ali da bi se misao sačinila, jedinstvo može da se nađe samo u *izokrenutom poretku* (*ordre renversé*); prema tome: „potpuno je neophodno da se koriste inverzije; a ako su neophodne, znači da postaju prirodne" (Condillac 1803: 50–51).

Kako to u *Načelima književnosti* sagledava Šarl Bate (Batteux 1754: 290), koji je isto tako nabeđen od strane Bozea, ali i Didroa, *misao* (*pensée*) je *unutrašnja slika* (*image intérieure*), koju *duh* (*esprit*) neposredno sagledava; *izraz* (*expression*) je *spoljna slika* (*image extérieure*), koja prikazuje misao „proizvoljnim ili prirodnim znacima" («signes arbitraires ou naturels»). Mi ne tražimo redosled u kojem nam ideje dolaze, već redosled u kojem one izlaze iz nas, kada se ređaju, prisjedinjene rečima; ono što tražimo jeste *govorni poredak* (*ordre oratoire*), tj. onaj koji ostavlja *utisak* – objašnjava Bate (1754: 296-297). Zato, *raspored reči* (*arrangement des mots*) zavisi od *duha, srca i uha*. Kako god da se istraživački priđe verbalnom iskazu, naposletku, uvek je reč o svesno uređenoj konstrukciji, a to je oblast retorike; jer, kao što Fuko citira opata Sikara (Foucault 2008: 97): misao je *jedno- stavna operacija* (*opération simple*), iskazivanje misli je *uzastopna operacija* (*opération successive*).[291]

[291] Abée Sicard, *Éléments de grammaire générale,* II, Paris 1808, 113.

Razjaren kritikom u listu *Trevu*, konkretnije Bertijeovom opaskom da čitaoci zasigurno ne mogu „pohvatati sve veze u *Pismu o gluvim i nemim*“, Didro u *Dodatku* uzvraća da on piše samo za one s kojim bi mu bilo ugodno da razgovara, da svoja dela upućuje filosofima (za njega nema drugih ljudi na svetu do njih) i da ima čitalaca koje nikada ne bi poželeo. Međutim, Bertijeova opaska je primerena, budući da u izlaganju ideja u *Pismu o gluvim i nemim*, metaforički i ironično kazano, autor nije primenio nikakav analitički poredak. Ako je i dobijen utisak nekakve didaktične doslednosti u pomenutom ogledu, a na osnovu samog načina na koji je u ovom poglavlju predstavljen Didroov spis, to nikako nije zahvaljujući kompoziciji samog Didroovog spisa.

Naime, u ovoj studiji se nastojalo da se *Pismo o gluvim i nemim* kroz analizu rastavi, da se razdvoje u njemu nabacane oprečnosti, da se one onda grupišu po srodnosti u odeljene teme, da se primeni razložan redosled u izlaganju, i uspostavi logička veza među argumentima. Kazano didroovskim vokabularom: u ovoj studiji je uspostavljen *didaktički poredak* u izlaganju, a takav poredak je logičan, jer je *analitičan*; nije *inverzivan*, kao što je slučaj s redosledom Didroovih argumenata, koje je on, vođen *plamenom mašte*, nabacao u članku kako su nadolazili, kao što se reči nižu u govoru nekog *transpozitivnog* jezika. Nije Bertije jedini koji je ukazao na nejasnoće i oprečnosti u *Pismu o gluvim i nemim*. Prvi didrolog, Žak-Andre Nežon, nakon što je istakao da je veliki značaj spisa u tome što je u njemu objedinjeno nekoliko tema, i nakon što je njegovom autoru pripisao da je bolje, nego ijedan dotadašnji teoretičar, s izuzetkom Dimarsea, raspravljao o inverzijama, ukazao je jasno na nedostatke na koje ukazuju i didrolozi u 20. veku:

> Nesumnjivo ima nedostataka u tom delu, od kojih je najočigledniji veliki broj digresija koje se u njemu nalaze, i preobilje ideja, a koje, zaokupljajući gotovo podjednako pažnju čitaoca, svojom važnošću, koja im je zajednička, slabe je spram svake ideje; ima tu nekoliko presmionih ideja, nekih koje bi zahtevale više dokaza i obrazlaganja, drugih, opet, u kojima je, iz uviđavnosti prema starim predrasudama, Didro izvukao opšte zaključke na osnovu male pojedinosti; kao na primer kada, na osnovu jedne od osobenosti hebrejskog jezika, zajedničke svim primitivnim jezicima, a koja, prema tome, nije dokaz u prilog bilo kom jeziku, taj jezik prepoznaje kao jezik prvobitnih ljudi.[292]

[292] « Il y a sans doute des défauts dans cet ouvrage, dont les plus apparents sont le grand nombre de digressions qui s'y trouvent, et la surabondance des idées. Parmi ces idées qui surabondent, et qui, en partageant presque également, par une importance qui leur est commune, l'attention du lecteur, l'affaiblissent pour chacune en particulier, il y en a quelques unes de hasardées, d'autres qui auraient exigé plus de preuves et de développements, d'autres enfin, où par déférence pour vieux préjugés, Diderot a tiré des conséquences générales d'un petit fait particulier ; comme, par exemple, lorsque, d'après un des caractères de la langue hébraïque, commun à toutes les langues sauvages, et qui par conséquent ne prouve pour aucune, il la reconnaît pour la langue des premiers habitants de la terre. » (Naigeon 1821: 159)

Primedbe koje Didrou upućuju i sami didrolozi ne umanjuju zadovoljstvo koje imaju profesionalni istraživači kada čitaju Didroa. Radi tog zadovoljstva, nastavljamo s čitanjem *Pisma o gluvim i nemim*.

## 5. Jezik poezije

Ako ne postoji više poezija u jeziku samom, a poetičnost je svojstvo koje je bilo pripisano klasičnim jezicima, nestalim iz govorne upotrebe, čoveku preostaje da iznova stvara jezik u poeziji. Didroovo izučavanje osobina jezika poezije dovoljan je razlog da se *Pismo o gluvim i nemim* svrsta u estetičke spise, što je Loran Versini, priređivač opusa prvog Enciklopediste, i učinio, za razliku od Pola Vernijera. Versini ne odbacuje ni to da se *Pismo o gluvim i nemim* svrsta u red filosofskih spisa, pored *Pisma o slepim*, s obzirom na to da je Didroova estetika neodvojiva od njegove epistemologije i biološkog materijalizma; međutim, Versini vidi *Pismo o gluvim i nemim* kao „odličan uvod“ u Didroovu estetiku i „njegovo razmišljanje o svim umetnostima“, njihovoj međusobnoj *usklađenosti* (*convergence*) i *neophodnom reformisanju*.

Da poezija rekonstruiše slikovitu izražajnost prvobitnog govora, jasno je iz Didroovog prikaza delovanja pesničkog duha. U pesnikovom govoru, *duh* (*esprit*) pokreće i oživljava sve *slogove* (*syllabes*); duh čini da sve bude *rečeno i predstavljeno istovremeno*; u trenu u kom je *pojmljeno*, duša je *dirnuta*, mašta *vidi* predstavljene stvari, a uho ih čuje. Zato, govor nije više samo „ulančavanje energičnih pojmova“ («un enchaînement de termes énergiques ») koji izlažu misao „snažno i uzvišeno“ (« avec force et noblesse»), već je on i „tkanje hijeroglifa“ (« un tissu d’hiéroglyphes »), naslaganih jedni na druge; te u tom smislu Didro zaključuje (2000: 34) da „sva poezija je simbolična“ (« toute poésie est emblématique »). *Hijeroglifi*, *simboli*, *slikanje* – tri pojma iz prethodnog navoda, ugaoni su kamen poetike *Pisma o gluvim i nemim*, a obično su to i ključne reči kojima didrolozi definišu poetiku francuskog estetičara. A među najcitiranijim fragmentima iz Didroovih spisa nalazi se i sledeći:

> Naša duša je pokretno platno na osnovu kojeg neprestano slikamo: mnogo vremena utrošimo da ga verno preslikamo; ali, ono postoji celo i istovremeno, duh ne ide svečano kao izraz. Četkica izrađuje polako ono što slikarevo oko odjednom obuhvati.[293]

[293] « Notre âme est un tableau mouvant d’après lequel nous peignons sans cesse : nous employons bien du temps à le rendre avec fidélité ; mais il existe en entier et tout à la fois : l’esprit ne va pas à pas comptés comme l’expression. Le pinceau n’exécute qu’à la longue

Govor, kao živa slika misli, kao *pravo slikanje*, vraća nas na razmatranje o izražajnosti prvobitnog jezika, čija čednost je sinonim poetičnosti. U tom pogledu, dovoljno je obratiti se Kondijaku (Condillac 1822: 258): kad su jezici bili u svom detinjstvu, *prozodija* je bila bliska *pevanju*, a *stil*, budući *slikovit*, čime je omogućeno da jezik verbalno odrazi „čulne slike govora pokretima" (« les images sensibles du langage d'action »), bio je „pravo slikanje" (« une vraie peinture »). Poistovećivanje poezije sa slikarstvom staro je dve hiljade godina. U *Poslanici Pizonima*, poznatoj kao ogledu *O pesničkoj veštini*, Horacije kaže „poezija biće kao slikarstvo" ("ut pictura poesis erit"). Tako se jedan jednostavan stih, tokom vekova, pretvorio u „pravi poziv pesnicima da oponašaju slikarstvo", što su neki stvaraoci podržali i svojim teorijama, posebno u 18. veku – sažetak je koji se može izvesti iz istraživanja o zajedničkoj istoriji književnosti i slikarstva, koje je obavila Ani Mavrakis.[294] S razlogom se pomenuti Horacijev stih vezuje i za Didroa, jer ga on često navodi u teorijskim razmatranjima, a u vezi s okupljanjem svih umetnosti oko jednog zajedničkog načela.[295]

Iz mnoštva tumačenja samog Horacijevog stiha, i načina na koji ga Didro shvata i dalje teorijski podupire, i posle navodnih rasvetljavanja tog vida didroovske estetike, a zapravo sve većih zamagljivanja, u ovoj studiji o estetici književnog stvaranja kod Didroa bitan je samo onaj nivo na kojem su poezija i slikarstvo srodne po tome što obe umetnosti – da se poslužimo rečima Leonarda da Vinčija, jesu „zapis onog što je izašlo iz duha".[296] U *Salonu iz 1767*. Didro piše:

> U poeziji je kao i u slikarstvu. Koliko puta je to kazano! Ali ni onaj koji je to prvi rekao, ni mnoštvo onih koji su potom za njim to ponavljali, nisu shvatili svu širinu te maksime. Pesnik ima svoju paletu kao slikar, svoje nijanse boja, svoje prelaze, svoje tonove, ima svoju kičicu i svoj način slikanja. […] Njegov jezik mu nudi sve zamislive boje, na njemu je da ih dobro odabere.[297]

ce que l'œil du peintre embrasse tout d'un coup.» (Diderot 2000: 30)

[294] Annie Mavrakis, *La Figure du monde, pour une histoire commune de la littérature et de la peinture,* Paris 2008.

[295] Horacijevsko *ut pictura poesis* postalo je gledište i Denija Didroa i Šarla Batea. Dok Bate nastoji da pronađe srećno rešenje i sve umetnosti svede na *jedno isto načelo,* Didro je već u *Salonu iz 1767.* prevazišao književnu interpretaciju horacijevske maksime – kako u kritičkoj belešci zaključuje Loran Versini. (Diderot 2000: 46)

[296] Možda takav smisao podupire i Horacije, kada se njegova maksima vrati u stihovno okruženje, iz kojeg je i bila istrgnuta. U prevodu Mladena S. Atanasijevića, Horacijevi stihovi glase: Pesma je kao slika. / Neka će ti se više dopasti, / ako bliže staneš, / a neka, ako ostaneš dalje. / Ona voli mrak, / ona hoće da se gleda na svetlosti / i ne boji se / suda oštroumnog kritičara. (Horacije 1966: 112)

[297] « Il en est de la poésie ainsi que de la peinture. Combien on l'a dit de fois ! Mais ni celui qui l'a dit le premier, ni la multitude de ceux qui l'ont répété après lui n'ont compris

Što se tiče pesničkih *hijeroglifa*, priređivač Didroovih sabranih dela Loran Versini, u podnožnoj belešci (2000: 34), tumači ih kao *šumu simbola* (*forêt de symboles*) ili *čulnih veza* (*correspondances de sensations*), slikovitog predstavljanja senzitivnih predstava, a što neodoljivo asocira na poetiku simbolizma. Zvuk evocira sliku, a *hijeroglifi* su glasovnog i prozodijskog reda. Kako to tumači En Elisabet Sejten (Sejten 1999: 195): da bi pesma bila *hijeroglifska*, potrebno je da odrazi napetost između *čuti* i *videti*, između glasovno-muzičkog *znaka* i *pojma* koji označava, da se ona istovremeno i *čuje* i *pojmi*. Dokaz da danska teoretičarka izvodi zaključak neposredno iz Didroovog iskaza nalazi se u samom *Pismu o gluvim i nemim*. Vezu između *slogovne harmonije* i *muzičke harmonije* Didro sagledava na sledeći način (2000: 49): instinkt navodi pesnički duh da uspostavi *izvesno preplitanje* (*un certain entrelacement*) samoglasnika i suglasnika, slično notnom nizu, iz čega nastaje „neka vrsta hijeroglifa osobenog za poeziju" (« une espèce d'hiéroglyphe particulier à la poésie »). Zato je – zaključuje naš estetičar (2000: 35–36) – nemoguće prevesti jednog pesnika na drugi jezik i lakše je pojmiti matematičara nego pesnika. Didro priznaje da je u ranoj mladosti verovao kako pesnik može biti preveden na drugi jezik, ali je uvideo da je ono što se prevodi samo *misao* i zato mu ostaje jedino da se nada da „možda budemo te sreće da pronađemo ekvivalent za određeni izraz".

Iz Didroovog razmatranja poezije kao *hijeroglifskog tkanja*, Žak Šuje je zaključio (1973: 225) da se značenje jezika sastoji manje u njegovoj racionalnosti, a više u njegovoj *snazi evokacije*. Na isti način to shvata američki didrolog Lester Kroker (1952: 111) koji veli da su *hijeroglifi* kod Didroa *pesničke reči* koje zvučnim utiscima podstiču fiziološku reakciju, a da pritom uključuju i *racionalno značenje*; time je *estetsko iskustvo* jezika suprotno „čisto analitičkoj funkcionalnosti govora". Ako je takva analiza tačna – predlaže Kroker – *hijeroglif* nije srećno izabrana reč, i termin *simboličan* (emblèmatique) bio bi prikladniji, u čemu, inače, postoji opšta saglasnost među didrolozima.

Termin *emblèmatique* upotrebio je i Didro, što je ovde već navedeno ranije. On najpre kaže da je govor *tkanje hijeroglifa* (*un tissu d'hiéroglyphes*), a zatim, u sledećoj rečenici, zaključuje da „sva poezija je simbolična" (« toute poésie est emblématique »). Prema tome, *hijeroglifi* su *simboli*, a kako svaka imitativna umetnost ima zasebne hijeroglife, to ih treba međusobno uporediti. Didro prigovara Bateu što „nije okupio zajedničke lepote poezije, slikarstva i muzike", što nije pronašao ono u čemu se oni poklapaju, i što nije objasnio kako pesnik, slikar i muzičar stvaraju istovetnu sliku i tako

toute l'étendue de cette maxime. Le poète a sa palette comme le peintre, ses nuances, ses passages, ses tons, il a son pinceau et son faire. […] Sa langue lui offre toutes les teines imaginables, c'est à lui à les bien choisir. Il a son clair-obscur dont la source et les règles sont au fond de son âme. » (Diderot 2000: 732)

dokučio „nestalne simbole njihovog izraza" (« emblèmes fugitifs de leur expression »).[298]

*Hijeroglif, simbol, unutrašnji model* – didroovski su pojmovi koje su istraživači shvatali sinonimno, kao terminološko presvlačenje jedne iste suštine, koju je, u svom estetičkom razvoju (ili bi trebalo reći samo *kretanju*), Didro uvek nosio u sebi, nastojeći da je primereno verbalizuje. Žak Šuje kaže (1973: 251) da s ove strane artikulisanog govora postoji *unutrašnja reč* (*parole intérieure*), zajednička svim umetnostima, koja služi istovremeno kao orijentir, kao merni instrument i sredstvo komunikacije: bilo da je nazovemo *hijeroglifom* (*hiéroglyphe*), *simbolom* (*embléme*) ili nekim drugim imenom, bilo da se ona izražava pokretima, glasom ili crtežom, ona je u središtu svega i predstavlja pravi dokaz o jedinstvu ljudskog duha. Ono što je Didro osetio – dodaje Šuje – to je da nikakvo stvaranje, ili tumačenje, nije moguće ako se ne pređe preko *unutrašnjeg modela* svake reči, a taj model je *hijeroglif*.

To nas sada upućuje na izvanredne duševno-duhovne osobine koje su s lakoćom udružene kod genija, a one su *entuzijazam* i *osmatrački duh*. Entuzijazam, ta izvanredna sposobnost misaono-emotivnog uživljavanja, koji pokreće pesnika na verbalno stvaralaštvo, treba takođe da se pokrene u čitaocu ili gledaocu, kako bi on reagovao na umetničko delo uzvišenim ushićenjima. Takva reakcija se izaziva rečima i na stvaraocu je da jezikom poezije vlada kao govorom slikovite emocije. „Ali, inteligencija za pesnički simbol nije data svima; skoro da treba biti u stanju da se on stvori, da bi se jako osetio" (2000: 34) – ovim stavom Didro izjednačava stvaralačku aktivnost i umetničku recepciju, na način kako je to, na početku hrićanske ere, definisao Pseudo-Longin (Anonim 1969: 313–314): „Djelovanjem istinite uzvišenosti naša se duša na neki način prirodno uzdiže obuhvaćena nekim plemenitim zanosom i radošću kao da je ona sama stvorila ono što je čula."[299]

Ljudi, koji nisu sposobni da osete pesničko *hijeroglifsko tkanje*, u tropima će videti samo pesnički *pribor* (*le matériel*) i smatraće ih *dosadnim*, jer njihov duh ne može da opazi *istančanu vezu* (*le lien subtil*) između *pe-*

---

[298] U *Pismu o gluvim i nemim* Didro je eksperimentalno napravio analogiju između slikarstva, poezije i muzike: ispitao je kako te tri umetnosti oponašaju prirodu kod istog predmeta. Pokusni model je prizor žene koja umire u Vergilijevoj *Eneidi*. Slikarski pandan epskom prizoru jeste gravira *Žena koja umire* (1725), čiji je autor Frans van Miris (Frans Van Mieris), dok je muzički deo na istu temu izmislio Didro. (Diderot 2000: 44–46)

[299] Benedeto Kroče to naziva *kongenijalnom reprodukcijom* (2006: 570): čitalac prima delo istom duhovnošću i duševnošću kojima je autor stvorio delo. Italijanski estetičar nas tim povodom upućuje na *Ogled o kritici* (*Essay on Criticism*, 1711) u kojem engleski klasicista Poup (Alexander Pope) kaže kako „savršeni sudija pročitaće svako delo s istim duhom kojim ga je i tvorac napisao" ("A perfect judge will read each work of wit / With the same spirit that its author writ"). Pope, *Essay on Criticism* II, v. 233–234.

*sničkih slika* – veli Didro (2000: 41) i nastavlja: ima hiljadu puta više ljudi, sposobnih da shvate jednog matematičara, nego što je ljudi koji bi shvatili pesnika, hiljadu *zdravorazumskih ljudi* (*gens de bon sens*) stoji naspram jednog *čoveka od ukusa* (*homme du goût*), a hiljade ljudi od ukusa stoji naspram jednog čoveka *izvanrednog ukusa* (*d'un goût exquis*).

Neobična je veza između misli i reči u koju se misao odeva; čudesan je odnos između osećanja i izraza u koji se osećanje preobražava. Može li duh da se zadovolji svojim govornim odrazom? Fatalista Žak se, u svom misaonom zabranu, takođe susreće s metafizičkim izazovima:

> ŽAK: – Ah, kad bih se umeo izraziti onako kako umem da mislim! Ali pisano mi je da ću imati u glavi mnogo stvari, a da mi reči za njih nikad neće doći.
> Ovde se Žak zaplete u vrlo tananu metafiziku, a možda i vrlo tačnu. Mučio se da uveri svog gospodara kako reč bol ne sadrži nikakvu ideju i da on tek nešto znači onog trenutka kad izazove u našem sećanju osećaj koji smo nekad osetili. (Didro 1946: 24)[300]

* *

Praktični jezik automatizovane svakodnevnice, sveden na sistem znakovnog označavanja, a ne čulnog odražavanja, ne može izazvati duhovne nadražaje i emotivne trzaje. Jedino poezija ima moć da rečima izazove čulna zadovoljstva, emotivne potrese i duhovne uzlete, budući da je poezija pesnikovo tkanje bojeno emocijama. Boje vrhunske poezije ne blede, i umetničke emocije se osvežavaju kroz vekove, a sve to zahvaljujući pismu, izumu koji čoveka čini duhovnim bićem, jer prema rečima Vuka Karadžića, jezičkog refomatora kojem pripada vodeće mesto u istoriji srpske filologije:

> [...] čitati, što su drugi pisali prije dvije iljade godina, i napisati, da mogu drugi poslije nekoliko iljada godina čitati; to je nauka, koja um ljucki gotovo prevazilazi, i moglo bi se reći, da je onaj, koji je prvi nju izmislio, bio više Bog, nego čovek. (Karadžić 1827: 1)

[300] « JACQUES: – Ah ! si je savais dire comme je sais penser ! Mais il était écrit là-haut que j'aurais les choses dans ma tête, et que les mots ne me viendraient pas. – Ici Jacques s'embarrassa dans une métaphysique très subtile et peut-être très vraie. Il cherchait à faire concevoir à son maître que le mot douleur était sans idée, et qu'il ne commençait à signifier quelque chose qu'au moment où il rappelait à notre mémoire une sensation que nous avions éprouvée. » (Diderot 2006: 725)

# VI
## Poezija i Stvarnost
## *autentifikacija fikcije*

Da li umetnik oponaša *prirodu*[301] kakvom se ona pokazuje, bez ikakvih skretanja u umetničkom predstavljanju, ili njome raspolaže po svom nahođenju, vršeći odabir i kombinujući njene pojavnosti, tako da nudi jednu fiktivnu predstavu stvarnosti? Da li umetnost *odražava* ili *preobražava*, je li izraz *stvarnog* ili *mogućeg stvarnog*, u tome nema prave nedoumice, jer umetnost je sva u pristupu stvarnosti: priroda predlaže, a umetnost raspolaže.[302] Ako načelo slobodnog raspolaganja u umetnosti znači *ulepšavati prirodu* (*embellir la nature*), što čitamo i kod Didroa, onda ovu sintagmu treba potkrepiti valjanim argmentima, kako bi se njeno načelo odbranilo od mogućih napada zbog, naizgled, semantičke površnosti konstrukcije *ulepšati prirodu*. U odbrani tog načela Didro je našao saveznika u slikaru La Turu (Maurice Quentin de La Tour), na čije argumente se poziva u *Salonu iz 1769*, u raspravi naslovljenoj *La Tur*. Naime, Didro veli da je rado želeo da sazna šta pod *ulepšavanjem prirode* podrazumeva „čovek koji je pobedio nezahvalnu i prkosnu prirodu“, i koji je „postajao izvrsniji što se više trudio“, tj. njegov prijatelj slikar „La Tur“, a kad je to saznao, bio je zadovoljan što se ispostavilo da obojica imaju istovetna gledišta.[303]

---

[301] Pojam *priroda* ne uzima se u bio-fizičkom smislu, kao predmetna pojavnost, već kao psiho-fizička i društveno-etička manifestacija života, kao zakonitost urođenog, stečenog i iznuđenog postupanja ljudi, kao senzibilitet i karakter. Ivon Belaval kaže da u prvoj redakciji *Paradoksa o glumcu*, gde god je bio napisao *priroda*, Didro je dodao pojašnjenje – *čovekova priroda*. (Belaval 1973: 210)

[302] Da umetnička *imitacija* nije *kopija* prirode, već da je to umetničko *predstavljanje*, u stvarnom određenju aristotelovskog pojma *mīmēsis*, danas se više ne dokazuje. Benedeto Kroče, početkom 20. veka, ukazuje na to da je *mīmēsis*, u novovekovnim poetikama, bio pogrešno shvaćen kao „praktička produkcija duplikata prirodnih objekata“(Kroče 2006: 252). Na kraju veka, An Elisabet Sejten podseća na to da Aristotel naglasak stavlja na *predstavljanje* (*représentation*), a ne na *oponašanje* (*imitation*), te da se prvi pojam i uzima danas za prevod grčke reči *μίμησις* (*mīmēsis*). (Sejten 1999: 199) Hans Jaus se čak poziva na Gadamerovo (Hans-Georg Gadamer) određenje *mimeze kao prepoznavanja* sebe i drugog u umetnosti. (Jaus 1978: 71)

[303] Loran Versini kaže, u belešci za *Indeks imena* (*Index des noms*), pridodat kritičkom izdanju estetičkih i pozorišnih spisa, da je La Tur u Didroovim očima predstavljao model

## 1. Oponašanje lepe prirode

Najsavršenije Grezovo platno (Jean-Baptiste Greuze), među onim koja Didro kritički sagledava u *Salonu iz 1769*, jeste *Devojčica u košulji koja se igra sa crnum psom* (*La Petite Fille en camisole qui saisit et joue avec un chien*). Ipak, tom slikarskom *savršenstvu* kritičar je našao manu: Didro smatra da krajevi rukava na košulji izgledaju pre kao komad kamena sa useklinom u obliku nabora. Slikar La Tur objašnjava našem filosofu da „poreklo takve greške" dolazi iz *poduke* kojoj se deca rano podvrgavaju, a koja se sastoji u tome „da se ulepšava priroda, umesto da se ona najpre brižljivo oponaša", zbog čega se deca „posvećuju tom tobožnjem ulepšavanju pre nego što saznaju šta je ono", tako da, kada treba poslušno oponašati, valjano se razložiti u sitnicama, „oni više i ne znaju kako stoje stvari" (Diderot 2000: 845).

La Tur pronalazi dve greške kod učitelja umetničkog izraza: prva – odviše rano govore deci o načelu *ulepšavanja prirode*, druga – predlažu im to načelo a da mu ne prisajedinjuju nikakvu *predstavu*; zato se, među decom, jedni ropski potčinjavaju antičkoj uzornosti i *pravilu*, iz čega se više ne izvlače i ostaju zauvek *lažni* i *hladni*, dok se drugi prepuštaju „maštovitom slobodnjaštvu" (« libertinage d'imagination »), usled čega padaju u *lažnost* i *šablon*, i iz čega se ni oni ne izvlače više. La Tur dalje objašnjava, prenosi nam Didro (2000: 845–846), da je potrebno da umetnik kod pojedinca, kojeg transponuje u svoju umetnost, najpre „uhvati onaj otisak" (« saisir cette empreinte ») stanja njegove duše, naznaku životne okolnosti, a onda da tome doda „malo preterivanja" (« un peu d'exagération »), dovoljnog da scena i likovi koji je sačinjavaju budu *čudesni* (*merveilleux*), tako da se za likove u umetnosti kaže isto ono što se govori i za Rafaelove: „iako možda ne postoje nigde, čini se ipak da smo ih stalno viđali" (2000: 846).[304]

Na kraju opsežnog citiranja La Turovog poetičkog načela, Didro dodaje da je jedno takvo načelo i on sam ustanovio u *Uvodu u Salon iz 1767* (*Préambule du Salon de 1767*). *Unutrašnji idealni model* (*modèle idéal intérieur*) i *pravi oblik* (*une ligne vraie*), termini su kojima Didro označava *lepu prirodu* (*la belle nature*), onu koju umetnost oponaša, onu koja nastaje, rečeno na La Turov način: postupkom *ulepšavanja prirode* (*embellir la nature*), tj. korigovanjem obične prirode. Ne postoji *lepa priroda* data kao takva (*une belle nature*

---

slikara kod kojeg „glava upravlja rukom", ali da se ta glava pomela od 1782. godine, te da je počela da kvari slavne portrete u nastojanju da ih retušira. (Diderot 2000: 1568)

[304] To je u skladu s onim što Didro kaže za pesnika u raspravi *O dramskoj poeziji* (1758). Pesnik je zamislio događaje, izmislio razgovore, stvorio priču: „Za njega, glavno bi bilo da ono što napiše bude čudesno, ne prestajući da biva verovatno." (Didro 1962: 77) (« Le point important pour lui eût été d'être merveilleux, sans cesser d'être vraisemblable. » – Diderot 2000: 1299)

*subsistante*), „koju vidimo kad poželimo i koju treba samo kopirati" – kaže Didro (2000: 521–522) i nastavlja: između *istine* (*vérité*) i *dela* (*ouvrage*) postoji „istina ili prototip, njena postojeća senka" (« son fantôme subsistant »), koja *služi kao model*, a kopija takve *senke* (*ombre*), to je stvaralačko delo.

Definiciju estetičkog pojma *lepa priroda* čitamo u istoimenom Žokurovom enciklopedijskom članku (“La Belle Nature", 1765), dve godine pre Didroovog *Uvoda u Salon iz 1767.*: „Lepa priroda je ulepšana priroda, usavršena posredstvom umetnosti, radi koristi i prijatnosti"– kaže Žokur, i dodaje da su još antički Grci shvatili da „nije dovoljno oponašati stvari, treba ih još i odabirati", i da veliki umetnici „nisu oponašali prirodu kakva je, već kakva može biti i kakva se može stvoriti duhom".[305] Deceniju pre Žokura, jedan drugi enciklopedista, Marmontel (Jean-François Marmontel), definiše *fikciju* (Marmontel 1756) kao „proizvod umetnosti koji nema potpuni model u prirodi" (« production des Arts qui n'a point de modèle complet dans la Nature »). Jasne su teorijske paralele između Didroovih stavova, iznetih u *Uvodu u Salon iz 1767*. i pomenutih enciklopedijskih članaka koji mu prethode, na šta je ukazao i Lester Kroker u studiji *Dva istraživanja o Didrou*. Kroker podseća na to da je teoriju o *ulepšavanju prirode* izneo i Vinkelman (Winckelmann) u *Istoriji antičke umetosti* (Geschichte Der Kunkst des Alterthums, 1764), čiji se prevod na francuski pojavio 1766. Didroovo poimanje *oponašanja lepe prirode,* zaključuje Kroker (Crocker 1952: 71), u skladu je s preovlađujućim estetičkim shvatanjima u 18. veku.

Gde je onda *istinski model* (*le vrai modèle*) ako on ne postoji u prirodi, ni kao celina, ni kao deo – pitanje je umetnika, zamišljenog Didrovog sagovornika, a u stvari je samo retorsko pitanje koje služi Filosofu da vlastitu teoriju učini ubedljivijom. „Postoji, dakle, jedna stvar, koja nije ona koju ste naslikali, i druga stvar koju ste naslikali, a koja je između prvobitnog modela i vaše kopije" – započinje Didro elaboraciju, i nastavlja:

> Priznajte onda da je taj model čisto zamišljen, i da nije pozajmljen neposredno od bilo kakve pojedinačne slike Prirode čija kopija vam je ostala u glavi, a koju iznova možete da prizovete, zaustavite pred svojim očima i potanko je prepišete, osim ukoliko ne želite da budete portretista. Priznajte onda da, kada stvarate lepo, ne stvarate ništa što jeste, čak ništa što bi moglo biti. Priznajte onda da se razlika između portretiste i vas, genija, suštinski sastoji u tome što portretista prikazuje Prirodu verno kakva je, i tako se po ukusu smešta na treće mesto, dok vi, koji tražite istinu, prvi model, vaš neprestani napor sastoji se u tome da se uzdignete na drugo mesto.[306]

---

[305] « Nature belle, la (beaux Arts.) la belle nature est la nature embellie, perfectionnée par les beaux arts pour l'usage & pour l'agrément. » (Jaucourt 1752)

[306] « Il y a donc une chose qui n'est pas celle que vous avez peinte, et une chose que vous avez peinte qui est entre le modèle premier et votre copie. […] Convenez donc que ce modèle est purement idéal, et qu'il n'est emprunté directement d'aucune image individuelle de Nature

Nova terminološka opozitnost *portretista – genije*, na koju nailazimo u prethodnom navodu, takođe je definisana u već citiranom Žokurovom članku:

> Ili se oponašanje prirode ograničava na jedan jedini predmet, ili ono okuplja u samom jednom delu ono što je umetnik osmotrio kod više pojedinaca. Prvi način oponašanja proizvodi kopije koje liče na portrete. Drugi način uzdiže duh umetnika do opšteg lepog i idealnih pojmova lepote.[307]

Prema tome, eklektiko-estetičar Didro, tj. metafizičar koji sakuplja znanja iz brojnih teorija i njima slobodno raspolaže u zasnivanju vlastite filosofije poezije, zaključuje (2000: 525) da *priroda* nigde ne „pokazuje istinski idealni model lepote" (« vrai modèle idéal de la beauté »), *pravi oblik* (*ligne vraie*), već da on postoji jedino u glavama Rafaela, Pusena, Falkonea.[308] Umetnici koji uzimaju svoje modele u umetnosti koja im je prethodila, izučavaju „prirodu kao savršenu", a ne, što bi inače trebalo, prirodu kao *usavršivu* (*perfectible*): „oni je traže, ne da bi se približili ideal- nom modelu ili pravom obliku, već da bi se što više približili kopiji onih koji su je posedovali" (2000: 526). Ono što su Stari, tj. antički umetnici, nazivali *pravilom* (*règle*), to je za Didroa *idealni model* ili *pravi oblik*, a suština mu je u sledećem: „proći kroz prirodu" (« parcourir la nature ») i iz nje, od „mnoštva jedinki" (« infinité d'individus »), uzeti najlepše delove od kojih će se sačiniti *celina* (*un tout*). Jedan jedini predmet treba da „sakupi u sebi lepote koje priroda daje rasute u velikom broju" – na istom je teorijskom stanovištu Didro i u svom poslednjem estetičkom spisu, u *Odvojenim mislima o slikarstvu, vajarstvu i poeziji* (1782):

---

dont la copie vous soit restée dans l'imagination, et que vous puissiez appeler derechef, arrêter sous vos yeux et recopier servilement, à moins que vous ne veillez vous faire portraitiste. Convenez donc que, quand vous faites beau, vous ne faites rien de ce qui est, rien même de ce qui puisse être. Convenez donc que la différence du portraitiste et de vous, homme de génie, consiste essentiellement en ce que le portraitiste rend fidèlement Nature comme elle est, et se fixe par goût au troisième rang, et que vous qui cherchez la vérité, le premier modèle, votre effort continu est de vous élever au second. » (Diderot 2000: 523–524)

[307] « Ou l'imitation de la *nature* se borne à un seul objet, ou elle rassemble dans un seul ouvrage ce que l'artiste a observé en plusieurs individus. La première façon d'imiter produit des copies ressemblantes des portraits. La dernière élève l'esprit de l'artiste jusqu'au beau général, & aux notions idéales de la beauté. » (Jaucourt 1752)

[308] O tome Didro piše šesnaest godina pre *Salona iz 1767*, u enciklopedijskom članku „Divljenje" ("Admiration", 1751), koji se završava sledećom rečenicom: „Postoje duhovi koje je krajnje teško začuditi; to su oni koje je metafizika uzdigla iznad stvorenih predmeta, koji sve što vide, čuju itd., prisajedinjuju mogućem i koji imaju u sebi samima jedan idealni model ispod kojeg uvek ostaju stvorena bića". (« Il y a des esprits qu'il est extrêmement difficile d'étonner; ce sont ceux que la Métaphysique a élevés au-dessus des choses faites; qui rapportent tout ce qu'ils voient, entendent, *&c.* au possible, & qui ont en eux-mêmes un modèle idéal au-dessous duquel les êtres créés restent toujours.») (Diderot 1751)

> Obična priroda bila je prvi model umetnosti. Uspeh oponašanja neuobičajenije prirode pokazao je prednost odabiranja; a najprobirljiviji izbor doveo je do potrebe za ulepšavanjem ili okupljanjem u jednom jedinom predmetu lepota koje je priroda pokazivala samo razasute u velikom broju. Ali, kako se ustanovilo jedinstvo između toliko delova preuzetih od različitih modela? To beše proizvod vremena.[309]

Da umetnik „sakuplja u jednom predmetu lepote rasute u prirodi“, to je, pre Didroa, utvrdio Marmontel u enciklopedijskom članku („Fiction“, 1756). I Marmontelova definicija umetničke fikcije kao „proizvoda umetnosti koji nema potpuni model“ u prirodi, tj. gotov koji se samo preuzima, već onaj koji stvara iz sebe, saglasan je s Didroovim umetničkim idealom koji nadmašuje prirodu, o čemu on govori i u *Paradoksu o glumcu*.[310] Umetnost polazi od *modela* iz prirode, ali ga ona dalje razvija i „stvara svoju prirodu“ – objašnjava *Prvi* (*Le Premier*), tj. Didro, sagovorniku imenovanom kao *Drugi* (Le Second). U prirodi je *stvarno lepo* (*le beau réel*), u umetnosti je *idealno lepo* (*le beau idéal*). Nije li onda *idealni model* obična *himera* i da možda on zapravo i ne postoji, s obzirom na to da je *idealan*? Sagovorniku u *Paradoksu*, koji ima samo funkciju retorskog pitanja, Didro odgovara:

> To je istina. Ali uzmimo jednu umetnost od njenog začetka, na primer vajarstvo. Ono je verno preslikalo prvi model koji mu je izašao pred oči. Zatim je videlo da ima drugih, manje nesavršenih modela, pa je njih pretpostavilo onome prvome. U tim drugim modelima popravilo je prvo grube, zatim manje grube nedostatke, i sve tako, dok preko drugog niza radova nije stiglo do jednog obličja koje više nije priroda. (Diderot 2006*: 41–42)[311]

Prema tome, *spoljni model* (*modèle extérieur*) dolazi iz prirode i on služi kao skica, dok je *unutrašnji model* (*modèle intérieur*) u osnovi umetničkog oponašanja. Gde je model za umetničko oponašanje, odgovor nalazimo u ranije pomenutim *Odvojenim mislima o slikarstvu, vajarstvu i poeziji*: u duši, u duhu, u mašti, manje ili više živoj, u stvaraočevom srcu, manje ili više toplom. Ne tre-

---

[309] « La nature commune fut le premier modèle de l'art. Le succès de l'imitation d'une nature moins commune fit sentir l'avantage du choix ; et le choix le plus rigoureux conduisit à la nécessité d'embellir ou de rassembler dans un seul objet les beautés que la nature ne montrait éparses que dans un grand nombre. Mais comment établit-on l'unité entre tant de parties empruntées de différents modèles ? Ce fut l'ouvrage du temps. » (Diderot 2000: 1014)

[310] Didro u *Paradoksu o glumcu* upućuje čitaoce da potraže širu elaboraciju teorije o *idealnom modelu* u njegovom *Uvodu u Salon iz 1767*.

[311] « Il est vrai. Mais prenons un art à son origine, la sculpture, par exemple. Elle copia le premier modèle qui se présenta. Elle vit ensuite qu'il y avait des modèles moins imparfaits qu'elle préféra. Elle corrigea les défauts grossiers de ceux-ci, puis les défauts moins grossiers, jusqu'à ce que, par une longue suite de travaux, elle atteignît une figure qui n'était plus dans la nature. » (Diderot 2000: 1400)

ba pomešati unutrašnji model sa spoljnim modelom – upozorava nas Didro. Kako je to protumačio Folkjerski, a povodom Didroove teorije o *oponašanju prirode* – pesnik ne kopira stvarnost neposredno, on kopira njen odraz koji nalazi u svojoj mašti: „Pesnikov model je prenet iz sveta koji ga obuhvata u svet koji on obuhvata svojim unutrašnjim ustrojstvom" (Folkierski 1925: 404).

Prema *humanističkom* tumačenju Dejvida Fanta – „umetnost koristi prirodu i onda je vraća čoveku humanizovanu" (Funt 1968: 154), tako da čovek stupa u prisniji odnos s prirodom, kakav ranije, usled otuđenja, nije imao.[312] I Pseudo-Longin nas podučava (1969: 331) da je umetnost *savršena* tek kada se čini da je *prirodna*, a priroda je *najcelovitija* kad je u njoj *skrivena* umetnost. Prema tome, umetnost nas podstiče misaono i emotivno i tako ona postaje naša misaono-emotivna stvarnost. Fikcija usmerava naš život, deluje na raspoloženje, utiče na postupke. Ljudska priroda oblikovana je umetnošću: život oponaša umetnost. To nas direktno vodi na vajldovsko načelo *priroda oponaša umetnost*. Ivon Belaval ekplicitno povezuje Didroa i Vajlda: „Priroda je ta koja nas podučava tehnici, a tehnika nas, zauzvrat, uči da vidimo prirodu. Time se objašnjava da, ako umetnost oponaša prirodu, onda uzvratno – Didro to obznanjuje pre Oskara Vajlda, i s više dubine – priroda oponaša umetnost."[313]

Iz prethodne elaboracije, kao i ranijih razmatranja u ovoj studiji, može se izvesti sledeći teorijski sažetak: Didro koristi pojam *unutrašnji idealni model* da njime označi ne samo izuzetno stvaralačko načelo koje umetnik nosi u sebi, već i načelo umetničke recepcije, tj. vrhunskog estetskog vrednosnog suda, koji se imenuje kao *dobar ukus*. *Unutrašnji idealni model* je u osnovi izuzetne perceptivno-receptivne sposobnosti: perceptivne – u smislu *osmatračkog duha* koji vidi produbljenije i sveobuhvatnije od običnih ljudi, a receptivne – u smislu *entuzijastičke* senzitivnosti, tj. potpunog uživljavanja u tuđa osećanja i postupke. To *unutrašnje načelo* – kako Didro kaže u *Odvojenim mislima* – nalazi se u *duši*, *duhu*, *mašti*, *srcu*. Idealni model u nama je *savršen* i on se ne može odraziti u umetničkom delu u potpunosti, u savršenstvu u kojem se prikazuje našoj mašti – prepušta se Didro metafizičkim visinama u pismu vajaru Falkoneu, od 2. maja 1773. godine,[314] i dodaje:

---

[312] Dejvid Fant dodaje da *humanizovana priroda,* o kojoj govori, nije priroda fizičara, već estetički i duhovno-emocionalno shvaćena priroda, sam život. Takvo gledište je izneto i u uvodnom pasusu ovog poglavlja. (Funt 1968: 202)

[313] « C'est la nature qui nous enseigne la technique ; et c'est la technique, en retour, qui nous apprend à voir la nature. Par là s'explique que, si l'art imite la nature, en contre-partie – Diderot le proclame bien avant Oscar Wilde et avec plus de profondeur – la nature imite l'art. » (Belaval 1973: 81–82) I Hans Melbjerg zaključuje da Didro već u *Raspravi o Lepom* (1751) izvodi stav da „priroda oponaša umetnost". (Mølbjerg 1964: 166)

[314] Pismo je objavljeno tek 1952. godine, pošto ga je Herbert Dikman otkrio u fondu Vandel.

> […] i da se ne bojim da vas odviše ne uznemirim, usudio bih se da tvrdim da nema takve jedinke pod nebom koja je ikada držala olovku, a čija je mašta tako živa, tako jaka, tako osnovana, tako uvežbana pogledom na prirodu i velike modele, da nikada nije postojao, i da možda nikada neće postojati umetnik sposoban da stvori figure, na platnu ili u mermeru, jednako živo, jednako jako, jednako tačno, kao što su u njegovoj glavi ili mojoj.[315]

Da je ono što pesnik piše „daleko od onoga što zamišlja“ – kako Didro kaže dalje u pismu Falkoneu, teorija je koja spada u domen lingvističke metafizike, koju je Didro razvio u *Pismu o gluvim i nemim* (1751). Jezik kao *simbolički transkript stvarnosti* polazi od *unutrašnjeg modela* svake reči, a on je dat u „istovremenim pokretima duše“ koje pesnik nastoji da izrazi verbalno, najvernije što može, a o čemu je opsežno bilo reči u poglavlju V ove studije. Prema tome, istinito u umetnosti nije odraz istinitog u duhu, a još manje je odraz istinske predmetne stvarnosti. Ipak, umetnost počiva na verodostojnosti. Istinito u prirodi uzima se kao „osnova verodostojnog u umetnosti“ – još jedna je od Didroovih *odvojenih* misli.[316]

Deceniju i po kasnije, u istom teorijskom duhu Didro podučava u *Ogledima o slikarstvu* (1766): u *dobroj književnosti*, kao i u dobrom slikarstvu, ne treba da se odigra *sve moguće*. Postoji i moguće čija se verovatnoća da će se odigrati ne može poreći, ali ono je takvo da se „možda nikada nije desilo, a možda se neće ni desiti“ (2000: 483). *Moguće* koje treba da se upotrebi, to je *verovatno moguće* (*les possibles vraisemblables*); jer *verovatno moguće* ima više argumenata koji govore u prilog tome da je ono prešlo iz *stanja mogućnosti* (*état de possibilité*) u *stanje postojanja* (*état d'existence*) u *određenom* vremenu omeđenom vremenom radnje.[317]

---

[315] « […] et si je ne craignais de vous trop émouvoir, j'oserais avancer qu'il y a tel individu sous le ciel qui n'ai jamais tenu le crayon, mais dont l'imagination est si vive, si tenace, si juste, tellement exercée par la vue de la nature et des grands modèles, qu'il n'a jamais existé et qu'il n'existera peut-être jamais un artiste capable de faire sur la toile ou avec le marbre, aussi vivement, aussi fortement, aussi correctement, que les figures sont dans sa tête ou la mienne. » (Diderot 1997: 1160–1161)

[316] « Le vrai de la nature est la base du vraisemblable de l'art. » (Diderot 2000: 1040) Priređivač Didroovog opusa Loran Versini beleži da citirane rečenice nema u rukopisima fondova Sankt Peterburg i Vandel, i da se ona nalazi samo u Nežonovom izdanju.

[317] U *Odvojenim mislima,* Didro veli da je umetnost „povezivanje običnih okolnosti u najizvanrednijim stvarima, i izvanrednih okolnosti u najobičnijim temama“. (« L'art est de mêler des circonstances communes dans les choses les plus merveilleuses, et des circonstances merveilleuses dans les sujets les plus communs. » – Diderot 2000: 1054). Didro u nastavku objašnjava da termin *merveilleux* uzima u značenju *extraordinaire*.

## 2. Dokumentovanje fikcije

Na pesniku je da iznađe postupak kojim će njegova stvaralačka *fikcija* postati umetnička *istina*, tj. da *verovatno moguće* pređe iz *stanja mogućnosti* u *stanje postojanja*. Radi tog cilja, stvaralac u oblasti verbalnog pribegava tehnici kojom *overava* svoju fikciju, potvrđuje njenu *pouzdanost*, daje joj *autentičnost*, tj. *autentifikuje*.[318] Čin kojim se nešto „potvrđuje kao verodostojno" i kojim se dobija „potvrda identiteta osobe" naziva se *autentifikacija*,[319] što je danas informatički pojam za „proces u okviru koga korisnik ili izvor informacija dokazuju da su to za šta se predstavljaju – drugim rečima, proces utvrđivanja identiteta."[320]

Imenicu *autentifikacija* i glagol *autentifikovati* upotrebio je i Žak Šuje, a u vezi s Didroovim postupkom u kojem se umetnička fikcija „predstavlja kao predmet s kojim čitalac treba da se identifikuje" (1973: 497). Francuski didrolog to pominje u dva slučaja, povodom *Vanbračnog sina* i, drugi put, povodom *Redovnice*. Kako bi obezbedio uverljivost komada *Vanbračni sin* i teorijske rasprave *Razgovori o Vanbračnom sinu*, Didro je imao potrebu „da izmisli roman" (« fabriquer un roman ») u kojem Dorval „napušta scenu i obraća se autoru" – veli Šuje (1973: 494). Uvodna autorova beleška za komad, kao i završna beleška, imaju ulogu umetnute pripovesti, u kojoj saznajemo da je, navodno, Didro sreo Dorvala koji mu je ispričao svoju životnu priču, da ju je čak i zabeležio, i u svom salonu scenski priredio za Didroa sa stvarnim učesnicima. Tako je ta *romaneskna iluzija* – kako Žak Šuje naziva pripovedni predgovor i pogovor komadu *Vanbračni sin* – „stavljena u službu drame i služi da je autentifikuje" (1973: 494).

Što se tiče *Redovnice*, iako zasnovana na stvarnim događajima, priča o sudbini Suzane Simonen otkriva se kao obična *fikcija*, preko „Predgovora-dodatka" ("Préface-annexe"), koji dolazi posle romana, a u kojem se priznaje da je Didro izmislio Suzanu i da se predstavljao u njeno ime u pismima upućenim stvarnoj osobi, markizu de Kroamaru (Marc-Anto-

[318] Klajn i Šipka beleže glagol *autentifikovati* sa značenjem „da(va)ti čemu autentičnost, potvrditi, potvrđivati, overiti, overavati" (Klajn, Šipka 2007: 163). Vujaklija beleži glagol samo u obliku *autentificirati*, uz značenjsku odredbu „potvrditi, overiti" (Vujaklija 1980: 88). Oba leksikografska izdanja upućuju na etimološku kovanicu: grč. authentikos, lat. facere.

[319] Ni Vujaklija, ni Klajn–Šipka ne beleže imenicu *autentifikacija*. Ona se, međutim, nalazi u *Rečniku komunikacionih tehnologija*, što možemo pronaći na internet sajtu *Komjuter biblioteke*: <http://www.kombib.rs>. Engleska reč je *authentication*, dok je francuski oblik *authentification*. Dok *identifikacija* omogućuje da se upozna identitet jednog entiteta, *autentifikacija* omogućuje da se taj identitet proveri.

[320] *Rečnik komunikacionih tehnologija*, Komjuter Biblioteka. <http://www.kombib.rs/recnik.php?slovo=A&rec=Authentication+-+autentifikacija>.

ine Nicolas, marquis de Croismare). Autor na taj način – objašnjava Šuje (1973: 495–496) – uzima čitaoca za saučesnika u kovanju lažne *istinite priče* kojom je prevaren markiz de Kroamar, pri čemu se od čitaoca „zahteva da poveruje da je model za junakinju romana stvarno postojao“ i da je Didro plakao dok je pisao roman. Pored *fikcije*, a to je priča o manastirskom zatočenju Suzane Simonen, imamo *činjenice* koje se odnose na stvarne događaje koji su poslužili da se sačini pripovest o Suzaninoj sudbini,[321] zatim isceniranu prevaru, tj. *mistifikaciju*,[322] u kojoj je učestvovalo nekoliko osoba, a koja je imala za cilj da jednog čoveka, u ovom slučaju markiza de Kroamara, mistifikuje, tj. ubedi u stvarnost nečeg za šta upućeni u prevaru znaju da je izmišljotina, osim obmanutog, tj. *mistifikovanog*.[323]

---

[321] Tematski podsticaj da napiše roman *Redovnica* Didro je dobio iz jedne novinske hronike, o čemu Mišel Delon daje podrobnu kritičku belešku u Plejadinom izdanju *Priče i romani* (Contes et romans, 2004). Odrasla u manastiru, iz kog je bila izašla samo nakratko, radi veridbe, koja je ubrzo raskinuta, Margerita Delamar (Marguerite Delamarre) bila je primorana na manastirsko zavetovanje. Posle smrti oca, devojka zvanično traži raskid zaveta, što joj je odbijeno. U dva navrata, 1756. i 1758. godine, vodila je sudski proces, ali bez uspeha. Kada je Revolucija, 1790. godine, odvojila crkvu od države i ukinula manastirsko pritvaranje, Margerita je, tada u 73. godini života, odbila da napusti manastir (Diderot 2004: 976). Artur Vilson smatra mogućim da je Didro, dok je osmišljavao lik nesrećne kaluđerice, mislio i na svoju sestru Anželiku, koja je u manastiru poludela i umrla u dvadeset osmoj godini života. Barem u to veruje Didroova kćer, koja piše Majsteru (Henri Meister), 7. jula 1816: „Sestrina sudbina je mom ocu dala ideju za roman *Redovnica*.“ (« C’est le destin de cette sœur qui a donné à mon père l’idée du roman de la Religieuse. ») (Wilson 1985: 321; 665). Pjer Lepap tvrdi da je Didro u nekim skicama za *Redovnicu*, nekoliko puta, posve nesvesno, junakinju imenovao – Anželika. (Lepape 1991: 255).

[322] Vujaklija definiše *mistifikaciju* kao „obmanjivanje, prevaru, zbunjivanje“ i kao „književnu prerušenost“, a *mistifikatora* naziva „varalicom, obmanjivačem“ (Vujaklija 1980: 573). Klajn i Šipka beleže takođe dva značenja imenice mistifikacija: prvo – koje se odnosi na život: „dovođenje u zabludu, obmanjivanje, zavaravanje“ i drugo – koje se odnosi na umetničku fikciju: „književno ili naučno delo koje ima za cilj da zavara, zbuni čitaoca“. (Klajn, Šipka 2007: 778) Vujaklija beleži i glagol *mistificirati* („iskorišćavati lakovernost nekog čoveka navodeći ga da veruje u smešne i nemoguće stvari“) i imenicu *mistifikator* („obmanjivač, varalica“), ali ne daje reči *demistifikacija*, *demistifikovati*, *demistifikator*. Klajn i Šipka beleže glagol *mistifikovati* („davati nečem karakter tajanstvenog; uskratiti objašnjenje; namerno činiti nešto nerazumljivim, nepristupačnim“ – 2007: 778), imenicu *mistifikator* („obmanjivač“), zatim glagol *demistifikovati* („ukloniti mistifikaciju, razjasniti“ – 2007: 333) i imenicu *demistifikacija* („otklanjanje namernih zabuna, razjašnjenje“), ali ne i imenicu *demistifikator*, koja postoji u francuskim rečnicima (démystificateur). Oba leksikografska izdanja, Vujaklija i Klajn–Šipka, etimološki upućuju na novolatinske reči: mystificare, mystificatio, mystificator.

[323] Pojam „mystifier quelqu’un“ znači: prevariti nekog dobro osmišljenom pričom s prividom stvarnosti, tako da on u nju poveruje. Veruje se da je termin izmišljen na račun izuzetno naivnog mladića Poensinea (Antoine Poinsinet), koji je bio žrtva niza neverovatnih prevara od strane brojnih prijatelja i poznanika. Tako je mladić jednom poverovao da je njegov pozorišni komad prihvaćen za scenu Komedi-Fransez, zatim da ga je neki nemački knez odabrao da bude učitelj njegovom sinu, te da je primljen u Rusku akademiju, ali s

„Roman, kao književna stvarnost, obuhvata odjednom romanesknu priču u doslovnom smislu i autorove ispoljene napore u cilju zadobijanja poverenja" – zaključuje Žak Šuje, i dodaje da Didro „oprobanom tehnikom"cilja na to da „uljuljka kritičku volju čitaoca gomilanjem neodbacivih svedočanstava" (Chouillet 1973: 496). Takva svedočanstva o verodostojnosti događaja nude predgovor i pogovor komadu *Vanbračni sin* i *Predgovor-aneks* romanu *Redovnica*, što su dva primera na koja se poziva Žak Šuje u razmatranju Didroovog *metoda autentifikacije* književnog dela. Ako se teorijski zauzme Šujeova tačka gledišta i upotrebe njegovi termini, onda se, u vezi s odnosom poezije i stvarnosti, i šire rečeno – umetnosti i života, može postaviti teorija o didroovskoj metodologiji autentifikacije fikcije.

Iako je to glavna Didroova umetnička osobina, predstavljanje književne fikcije kao verodostojnog isečka iz života nije njegova originalna osobenost. U 18. veku, pripovedači su zaodevali svoje *fikcije* naslovom *memoari*, *pisma*, *ispovesti*, *putovanja*, što je njihovim delima davalo izgled *istinitosti*, o čemu je Silvian Albertan-Kopola (Sylviane Albertan-Coppola) održala predavanje u Regionalnom centru za pedagošku dokumentaciju u Amienu (Centre régional de documentation pédagogique d'Amiens). Kako bi stekli privid *istinitog*, autori su se predstavljali kao izdavači i recenzenti pronađenog rukopisa nečijih ispovesti – objašnjava teoretičarka (Albertan-Coppola 2001: 2). Junaci pripovesti bili su obični ljudi, a njiho- vim navodnim ispovestima, pretočenim u roman, dodavani su *predgovori*, *uvodi*, *pogovori*, ili *beleške*, koji dokazuju da to što čitaoci imaju pred sobom i nije *roman*.

Bilo je bitno da se fikcija ne nazove *romanom*, s obzirom na to da se na takve pripovesti gledalo s nadmenim prezirom; „reč roman vezana je za laž" – kaže Silvian Albertan-Kopola. Zašto je tako, o tome piše i Rože Kemf, u studiji *Didro i roman* (1964). Naime, roman je bio prezren zbog same reči *romaneskno* (*romanesque*), koja je ušla u određenje pojma *roman*, a kojim se nešto obezvređuje kao „neprirodno, izmišljeno, bleštavo lažno, neverovatno, nemoguće, čudesno" (« apprêt, supposition, vernis, incroyable, impossible, merveilleux »). Kemf dalje objašnjava (Kempf 1984: 16–17) da taj prihvaćeni smisao – „romanesknog kao nedostatka verodostojnog ili istine" (« romanesque comme défaut de vraisemblance ou de

preduslovom da nauči ruski jezik, čemu je on bio vredno pristupio i šest meseci učio jezik, za koji se na kraju ispostavilo da je donje bretonsko narečje. Jednom prilikom su ga ubedili u to da je ubio suparnika u dvoboju, zbog čega ga je navodno kralj osudio na smrt, te se mladić skrivao po Parizu, dok nije stiglo kraljevo pomilovanje. Poensineova naivnost je išla dotle da je poverovao i da ga je mađioničar učinio nevidljivim. Za ove zabavne zgode i nezgode sirotog Poensinea zahvaljujemo Mišelu Delonu na iscrpno datoj belešci. (Diderot 2004: 1039–1040)

vérité ») ulazi široko u određenje romana; i roman je prezren zato što se u njemu luči *romaneskno*, te je tako – zaključuje Kemf – podmuklo stvoren loš ugled, kroz čin govora, kroz samu moć jednog epiteta. Ta praksa obeležila je i 18. vek koji se s pravom može nazvati vekom romana s obzirom na hiperprodukciju romanesknog u ovoj epohi. Tako i Didro beži od prezrene i neozbilje reči *roman*.[324] „Očevidno je da ja ne pišem roman" – izjavljuje narator u *Fatalisti Žaku* – „pošto zanemarujem sve ono što pravi romanopisac ne bi propustio da iskoristi. Ko ovo što pišem bude smatrao za istinu, biće možda manje u zabludi od onoga ko to bude smatrao bajkom." (Didro 1946: 21).[325] Dvadesetak stranica dalje, narator se ponovo obraća čitaocu: „Pomislićete, čitaoče, da je ovaj konj onaj koga su ukrali Žakovom gospodaru; i prevarićete se. To bi se tako dogodilo u romanu, pre ili posle, na ovaj način ili drukčije; ali ovo nije roman, mislim da sam vam već kazao i sad vam ponavljam". (Didro 1946: 42)[326]

*Fatalista Žak i njegov gospodar*, iz koga su prethodna dva navoda, predmet je pomenutog predavanja Silvian Albertan-Kopole, u kojem teoretičarka izvodi formalne naratološke odlike ovog Didroovog dela, ali se osvrće i na tipične postupke u romanu 18. veka, kojima se, rečeno sada terminologijom u ovoj studiji – *autentifikuje romaneskna fikcija*, a ti postupci su sledeći: likovi se opisuju kao *skice*, a ne kao *klasicistički portreti* i prikazuju se samo *u delanju*; o njima saznajemo samo ono što je neophodno za razumevanje dešavanja, jer treba da se stvori utisak *istinitog*, a ne da se produbljuje neki lik; junaci su označeni inicijalima, čime se potvrđuje navodna autentičnost likova čiji se identitet želi zaštititi (Albertan-Coppola 2001: 2).[327]

[324] Žokurova definicija u enciklopedijskom članku je neutralna u odnosu na bilo kakvu porugu na račun romana: on je definisan kao „fiktivna priča o raznim čudesnim ili verovatnim pustolovinama iz čovekovog života". (« ROMAN, s. m. (Fictions d'esprit.) récit fictif de diverses aventures merveilleuses ou vraisemblables de la vie humaine ». – Jaucourt 1765c).

[325] « Il est bien évident que je ne fais point un roman, puisque je néglige ce qu'un romancier ne manquerait pas d'employer. Celui qui prendrait ce que j'écris pour la vérité serait peut-être moins dans l'erreur que celui qui le prendrait pour une fable. » (Diderot 2006: 722)

[326] « Vous allez croire, lecteur, que ce cheval est celui qu'on a volé au maître de Jacques, et vous vous tromperez. C'est ainsi que cela arriverait dans un roman un peu plus tôt ou un peu plus tard, de cette manière ou autrement ; mais ceci n'est point un roman, je vous l'ai déjà dit, je crois, et je vous le répète encore .» (Diderot 2006: 740)

[327] Ta osnovna načela poetike romana 18. veka (skiciranje likova umesto produbljenih psiholoških analiza i prikazivanje dešavanja umesto analize stanja) odgovaraju i Mopasanovom gledištu iznetom u predgovoru romanu *Pjer i Žan* (*Pierre et Jean*, 1887). Naime, francuski novelista iz druge polovine 19. veka smatra da su iskreniji romani u kojima nema naširokih objašnjenja duhovnog stanja likova, u kojima je dato zbivanje iz života, bez objašnjavanja motiva, koji su svedeni na to da puštaju da pred očima

## 3. Naratori–svedoci

Kako proizlazi iz prethodnog razmatranja, autentifikacija fikcije, kao skup postupaka kojim se jedno književno delo predstavlja za verodostojan dokument, obavlja se preko autora i preko junaka. Autor je označen kao izdavač dokumenta ili kao poverenik koji je zabeležio svedočenja očevidaca ili je on sam svedok koji je lično poznavao junaka iz priče; ujedno, junak se identifikuje kao stvarna osoba. Kako Mišel Delon primećuje u kritičkoj belešci (Diderot 2004: 1256): izdavač se često u 18. veku postavlja između pripovedača i čitaoca, bilo *ironično*, da bi zauzeo *kritičku distancu*, bilo *ozbiljno* da bi dao tekstu *izgled verodostojnosti*.

Didro je primenio metod autentifikacije u pripovednim fikcijama – nazvanim *dijalozima*, *satirama*, *pričama*, i u filosofskim dijalozima – koji pripadaju međuprostoru između filosofije i književnosti. Dva su Didroova dijaloga tematski filosofska, a u postupku književna: *Razgovor jednog filosofa s maršalicom od**** (*Entretien d'un philosophe avec la maréchale de****, 1775) i *Dalamberov san* (*Le Rêve de d'Alembert*, 1782).[328] U prvom dijalogu Didro primenjuje tipičan formalni metod autentifikacije romaneskne iluzije u 18. veku, a koji se sastoji u tome da se izostavi ime osobe i obeleži samo zvezdicama, kako bi se zaštitio njen identitet. U pitanju je rasprava o postojanju Boga i mogućnosti da čovek bude moralan bez vere u Svemogućeg, a koju su vodili Didro i maršalica de Brogli (Broglie), u njenom salonu, 1771. godine.[329]

Drugi spis, sačinjen iz tri dela („Razgovor između Dalambera i Didroa", „Dalamberov san", „Nastavak razgovora"), pravi je scenski igrokaz

čitalaca prolaze likovi i događaji; jer je, i u stvarnosti, psihologija skrivena iza pojavnog. (Maupassant 2007: 11)

[328] *Dalamberov san* je napisan 1769, objavljen u *Književnoj prepisci* 1782, a štampan tek 1830. godine.

[329] U filosofskom dijalogu *Razgovor jednog filosofa s maršalicom od**** Didro pripoveda maršalici o mladom Meksikancu koji je na dasci vodenom bujicom nenadano bio odveden do obale na čijem tlu je vladao starac. Naravoučenije alegorijske priče o odnosu Boga i čoveka kaže da je najbolje ponašati se kao da Bog postoji, čak i ako se ne veruje u njega, jer i kad se veruje, ne treba suviše računati na njegovu dobrotu. Miran Božović gleda na ovaj Didroov filosofski dijalog kao na „materijalističku verziju Paskalove opklade", a u kojoj se materijalisti klade da Boga nema, iako ujedno, uprkos svemu, postupaju kao da Boga ima. Kako to Božović elaborira (Božović 2008: 58), na tvrdnju sabesednice da je Bog stvorio svet, tj. duh je stvorio materiju, Didro uzvraća kako smo svakodnevno svedoci toga da materija stvara duh, tj. tela koja razvijaju vlastiti duh, odnosno dušu; međutim, niko još nikad nije video da duh stvara materiju, tj. Boga kako stvara materijalni svet. Božović zaključuje da „mogućnost da vidimo Boga kako stvara svet kao emblematički primer duha koji stvara materiju" jeste za Didroa „ono empiričko potkrepljenje koje nedostaje spiritualizmu". Time, širi dalje Božović razmatranje i na Hjuma, ni prirodna religija ne može održati svoj zaključak o Bogu kao uzroku sveta, jer je za takvo zaključivanje neophodno iskustvo postanka svetova.

i za sagovornike ima stvarne ličnosti: Didro, D'Alamber, Žili de Lespinas (Julie de Lespinasse) i doktor Borde (Bordeu). Autor je, nakon što je završio drugi deo dijaloškog triptiha, pisao o tome svojoj Sofi Volan u dva navrata, 31. avgusta i početkom septembra 1769. godine. Iz tih pisama saznajemo da je filosofska rasprava prvobitno bila zamišljena kao *Demokritov san*. Međutim – objašnjava Didro (1997: 970) – da je za sagovornike u dijalogu, umesto D'Alambera, Bordea i gospođice de Lespinas, uzeo Demokrita, Hipokrita i Demokritovu ljubavnicu Lekipiju, morao bi da se zatvori u prostor antičke filosofije, čime bi suviše izgubio u neposrednosti i verodostojnosti. Zato je odlučio da žrtvuje *otmenost forme* (*noblesse de la forme*) zarad *bogatstva sadržine* (*richesse du fond*). Na osnovu pomenutih pisama, upućenih Sofi Volan, Pjer Lepap (1991: 343), koji *Dalamberov san* naziva „razigranim triptihom" s dramaturškim postupkom, zaključuje da je autor, time što je odustao od početne zamisli da u njegovom dijalogu sagovornici budu antičke ličnosti, pokazao da odlučno odbacuje „akademske dijaloge" u kojima se sučeljavaju „likovi–gledišta", umesto da se prikažu „osobe od krvi i mesa".

Što se tiče *priča*, u njima Didro autentifikuje događaje pozivajući se na kazivanja savremenika, očevidaca ili samih učesnika. U *Dva prijatelja iz Burbone*, gospođa de Prinvo (Mme de Pruneveaux), Didroova prijateljica, pripoveda Nežonu događaje koje joj je ispričala udovica ugljara, o nesebičnom prijateljstvu i tragičnom usudu dva bliska rođaka, Olivijea i Feliksa.[330] Delo počinje epistolarnim obraćanjem, zatim ulazi u pripovest, koja se završava pismom sveštenika Papena (M. Papin), koji nastavlja priču tamo gde je bila prekinuta, pozivajući se na svoje izvore. Pripovetka *Ovo nije priča* (*Ceci n'est pas un conte*, 1773) sadrži dve priče čiji je izvor iz novinske hronike: u prvoj, odani ljubavnik se iscrpljuje služeći ženi koja ne zaslužuje ljubav; u drugoj, očajnoj ljubavnici je uskraćena vernost i privrženost njenog ljubljenog. U prvoj priči, i kazivač i njegov slušalac su poznavali okrutnu ljubavnicu o kojoj je reč; u drugoj priči, kazivač je svedok nedaća napuštene ljubavnice. Pripovedači, kao svedoci koji pričaju o događajima u koje su upućeni, autentifikuju fikciju, potvrđuju da to što kazuju i *nije priča*, na šta upućuje i sam naslov – *Ovo nije priča*, a što Didro ponavlja u uvodnom pasusu svoje pripovedne fikcije.

Zanimljivo je da se ona, u prvom prevodu na srpskohrvatski jezik, u zbirci *Moralne priče* u izdanju beogradskog Eosa (1938), pojavila pod naslovom

[330] Olivije i Feliks, rođeni istog dana od dve sestre, odrasli su zajedno. Olivije je spasao Feliksa od davljenja, a Feliks se, jednom prilikom, isprečio da zaštiti Olivijea od udarca sabljom, pri čemu je zadobio posekotinu na licu; a drugom prilikom se povukao, kad je opazio da se Olivije zaljubio u devojku koju je i on bio zavoleo. Feliks je potom napustio rodni kraj, odao se nezakonitim poslovima, koji su ga doveli do vešala, s kojih ga spasava Olivije, kojeg je to koštalo smrtnog ranjavanja. Feliks se zatim skrivao u šumi i pomagao Olivijeovoj udovici, ali je ponovo dospeo u zatvor, iz kojeg ga izbavlja tamničareva kćerka.

*Istinita priča*. Uskraćeno nam je da saznamo iz kojih je razloga prevodilac Jovan Popović ocenio neodgovarajućim ili možda čak neprimerenim, da zadrži originalni naslov – *Ovo nije priča*. Tačno je da kad Didro kaže *ovo nije roman* ili *ovo nije priča*, time u stvari poručuje sledeće: ovo je istinito kazivanje. Na početku svake Didroove pripovedne fikcije, može da stoji kao epigraf rečenica iz *Fataliste Žaka*: „Ko ovo što pišem bude smatrao za istinu, biće možda manje u zabludi od onoga ko to bude smatrao bajkom". (Didro 1946: 21)[331] U prilog prevodiočevom *uverenju* da je *Ceci n'est pas un conte* u stvari *Istinita priča* govori kritička beleška iz prvog izdanja sabranih dela (1798), u kojoj Nežon potvrđuje verodostojnost svih detalja iz pripovesti. Ovde preuzeta iz Plejadinog izdanja *Priča*, koju je priredio Mišel Delon, Nežonova beleška otkriva sledeće:

> Didro ne dodaje ništa, ni događajima, ni osobinama likova koje dovodi na scenu. Strast gospođice de La Šo prema Gardeju, čudovišna nezahvalnost njenog ljubavnika, pojedinosti o njenom sastanku s njim, o njihovom razgovoru u prisustvu Didroa, koji ju je dopratio do te okrutne zveri; dirljivi očaj te prevarene žene, koju je napustio onaj radi kojeg je žrtvovala spokoj, imetak, ugled, zdravlje i same čari kojima ga je bila zavela: sve je to krajnje verodostojno.[332]

Priča *Mistifikacija*, otkrivena tek sredinom 20. veka u fondu Vandel, započinje Didroovom rečenicom upućenoj Sofi Volan: „Hteo bih da se setim događaja kao što se zbio, jer bi vas on zabavio."[333]Tom rečenicom se pripovest jasno određuje kao *istinita priča*. U trećoj rečenici imenuje se junak koji predstavlja povod za priređeni događaj, opisan u priči, i u čiju korist nastupa Didro, ali se taj odsutni junak ne pojavljuje. To je knez Galjicin (Дмитрий Алексеевич Голицын), stvarna ličnost, ambasador Rusije u Parizu. Njegova ekselencija ulazi u brak, ali bi da prethodno izađe iz neugodnog položaja: da povrati svoje portrete koje je bio poklonio ljubavnici, kurtizani Dorne (Dornet), a koje bi ona mogla da upotrebi kako bi urušila njegov društveni ugled.

U obmanjivanju, tj. *mistifikovanju* gospođice Dorne, učestvuju stvarne ličnosti – Didro i gospođa Terbuš (Anne Dorothée Therbouche),

---

[331] « Celui qui prendrait ce que j'écris pour la vérité serait peut-être moins dans l'erreur que celui qui le prendrait pour une fable. » (Diderot 2006: 722)

[332] « Diderot n'ajoute rien, ni aux événements, ni au caractère des personnages qu'il met en scène. La passion de Mlle de La Chaux pour Gardeil, l'ingratitude monstrueuse de son amant, les détails de son entrevue avec lui, de leur conversation en présence de Diderot qui l'avait accompagnée chez cette bête féroce ; le désespoir touchant de cette femme trahie, délaissée par celui à qui elle avait sacrifié son repos, sa fortune, sa réputation, sa santé, et jusqu'aux charmes mêmes par lesquels elle l'avait séduit : tout cela est de la plus grande exactitude. » (Diderot 2004: 1086)

[333] « Je voudrais bien me rappeler la chose comme elle s'est passée, car elle vous amuserait. » (Diderot 2006: 435)

te lažni turski lekar, kojeg izigrava prevarant Debros (Bonvalet Desbrosses), zatim Nežon, koji se u priči samo pominje, ali se ne pojavljuje, i, isto tako odsutan, slikar Falkone, u čijoj kući se odigrava događaj iz priče.[334] Verodostojnost priče *Mistifikacija* portvrđuje se i time što ona uopšte nije dovršena, već prekinuta, zato što je i sama didroovska prevara osujećena spletom okolnosti koje su razdvojile učesnike u mistifikovanju gospođice Dorne. Didro okončava priču tako što pripoveda u pogodbenom načinu šta je konačno trebalo da se dogodi, prema već dogovorenom planu.[335]

*Razgovor jednog oca s decom* (*Entretien d'un père avec ses enfants*, 1771) takođe je *istinita priča* iz porodične *istorije* koju Didro autentifikuje samim identitetom sagovornika: Ja, Moj otac, Moja sestra, Moj brat, Doktor Bisej (le docteur Bissei), Gospođa Dizinji (Madame D'Isigny). Ali, kao tačke gledišta određenih profesija koje predstavljaju, u raspravi učestvuju i neimenovani sudski činovnik (*le magistrat*), matematičar (*le géomète*), sveštenik (*l'abée*), manastirski upravitelj (*le prieur*) i šeširdžija (*le chapelier*).

## 4. Poetika priče

Herbert Dikman veli da Didro, u romanima i pričama, sledi isti cilj: on ne bira samo savremene likove i događaje, već se trudi da, u transponovanju tih događaja u umetnost, ostane, najbliže moguće, uz događaj i neposrednu stvarnost, da je ne izda kroz *maštu*, *romaneskno* i *izmišljeno* (Dieckmann 1959: 123). Priča *Dva prijatelja iz Burbone* predstavlja Didroov odgovor Sen-Lamberu, kojem zamera što je priču o prijateljstvu, u noveli *Dva prijatelja, irokeška priča* (*Les Deux Amis, conte iroquois*, 1770), smestio u nekakvu udaljenu zemlju. Zato su Didroovi junaci, Olivije i Feliks, iz

[334] Tobožnji turski lekar Debros zadivio je gospođicu Dorne rečitošću, umećem čitanja karaktera s dlana i rešavanjem duševnih nemira usled ljubavnih jada. Ucveljenoj gospođici je predložio da se reši svih uspomena na minulu ljubav (pisama, nakita, portreta), a kako se ona dvoumi, Didro priskače s darežljivom ponudom da sve te drage, a sada bolne, predmete poveri Filosofu i time će se ona istovremeno i rešiti uspomena koje je razdiru, a opet ih i sačuvati.

[335] S obzirom na to da nisu uspeli da ubede gospođicu Dorne da se otarasi predmeta koji pripadaju knezu Galjicinu, vragolasta trojka (Didro, gospođa Terbuš i Debros) nameravala je da gospođici priredi susret s dvema utvarama, koje predstavljaju nju samu i njenog ljubavnika. Međutim, Falkoneova kuća, u kojoj je trebalo da se odigra taj komplikovani *mise en scène*, nije bila dalje na raspolaganju gđi Terbuš i ona se preselila. U samoj priči, Didro navodi drugi razlog zašto je mistifikacija osujećena u izvršenju, a to je samoubistvo Bonvalea Debrosa, iako se ono stvarno desilo tek godinu kasnije – kako saznajemo iz Versinijeve kritičke beleške (Diderot 2006: 452).

neposredne društvene stvarnosti i bliskog domaćeg geografskog okruženja.[336]

Kada je u pitanju *Ramoov sinovac*, dijalog koji vode *Ja* i *On* nije smešten u konvencionalni ili izmišljeni okvir – veli Dikman (1959: 124) – već se on odvija u kafeu Režans, jednom od poznatijih mesta društvenog okupljanja u tadašnjem Parizu. Tako je i *Razgovor jednog oca s decom* smešen u realističan prostor, u kućni ambijent Didroovog roditeljskog doma u Langru – i to je drugi primer koji navodi Dikman za postupak autentifikacije fikcije preko stvarnog enterijera u kojem se odigrao događaj. Američki didrolog zaključuje:

> Ono što odvaja ovo umeće od klasicističke epohe ili neoklasičarske umetnosti, nije samo izbor svakodnevnog okvira, već i ukidanje distance između stvarnosti i umetnosti, svođenje na minimun premeštanja onog *ovde* i *sada* na književni plan. Didro se trudi, svuda u svojoj priči, da ne prepusti romanesknom događaje koji pozivaju piščev stvaralački duh da nadmaši stvarnost, da se prepusti (kao što bi on sam rekao) umetničkoj laži.[337]

Dikman dalje zaključuje kako je Didro, u nastojanju da prevlada antitezu između prirode–istine i umetnosti–laži, što mu se nekad činilo moguće, nekad ne, proširio oblast prirode, tako što je omogućio da poezija doprinese stvarnosti svojim *iskustvom* i *osmatranjem*. Didro je to postigao preko *istinite priče* (*conte historique*), koja je podrazumevala *kritički smisao* (*sens critique*) i *istinitost pripovedača* (*véracité du narrateur*), jer jedino tako može da se kontroliše sklonost ka *preterivanju rečitosti* (*exagération de l'éloquence*), tj. sklonost ka čistoj fikciji – zaključuje Dikman (1959: 125).

I eto nas opet kod prevodiočeve *istinite priče*, tj. kod naslova za koji se Jovan Popović odlučio u srpskohrvatskom izdanju *Ceci n'est pas un conte*. Didroov naziv je *conte historique*, ali kad kaže *istorijska priča*, on pod tim ne podrazumeva pripovedno predstavljanje isečka iz dokumentovane hronike

---

[336] Didroova priča *Dva prijatelja iz Burbone* osrednja je varijacija na sjajnu Sen-Lamberovu priču. Ono što izostaje iz Didroove priče, a što predstavlja prednost Sen-Lamberove, jeste tanana psihološka analiza odnosa dva prijatelja, Tolha i Muze, data kroz dijaloge ili pojedinačna usamljenička razmišljanja. Osim toga, ljubavni trougao Tolho–Muza–Erime predstavlja glavnu temu Sen-Lamberove pripovesti, dok je u Didroovoj ljubav dvojice prijatelja prema istoj devojci samo početni uzrok događaja koji će uslediti. Didroova pripovest je sumorna, pesimistična i prenaglašeno tragična, dok je Sen-Lamberova vedra poema o slobodnoj i otvorenoj ljubavi, svojevrsna himna čulnosti i zavređuje pažnju čitalaca i u 21. veku.

[337] « Ce qui distingue cet art de l'époque classique ou de l'art néo-classique, ce n'est pas seulement le choix d'un cadre quotidien, mais la suppression de la distance entre la réalité et l'art, la réduction au minimum de la transposition du *hic* et *nunc* sur le plan littéraire. Diderot s'efforce partout dans son récit de ne pas céder au romanesque des événements qui invite l'esprit d'invention de l'écrivain é renchérir sur la réalité, à s'abandonner (comme il le dirait lui-même) au mensonge de l'art. » (Dieckmann 1959: 124)

o nekom istorijskom događaju i ličnosti, zbog čega i priređivač Loran Versini, u kritičkom osvrtu, pod navodnike stavlja reč *historique*; zapravo, Didro misli da je *conte historique* pričanje o konkretnom događaju iz nečijeg života. Zato Artur Vilson zaključuje (1985: 486) da je za Didroa *istorijska priča* ono što bi se u 20. veku nazvalo *realističkom pričom* (*conte réaliste*). Povodeći se za Versinijem i Vilsonom, prikladno je ovde pojam *conte historique* prevesti kao *istinita priča*, čemu potvrdu daje i Didroova poetika priče, koju je on skicirao u teorijskom dodatku priče *Dva prijatelja iz Burbone*. U tom pogovoru–ogledu, koji Mišel Delon naziva „metanarativnim razmišljanjem“ (« réflexion métanarrative »), autor deli pripovednu fikciju, tj. *priču* (*conte*), na tri vrste:

1. *čudesna priča* (*le conte merveilleux*), u kojoj je istina na nivou *pretpostavke* (*hypothétique*), a priroda *prenaglašena* (*éxagérée*), i takve su *priče* Homera i Vergilija;[338]
2. *zabavna priča* (*le conte plaisant*), u kojoj se autor ne prepušta *oponašanju prirode*, ni *istini (vérité*), ni *prividu* (*illusion*), već se prenosi u *izmišljene prostore* (*espaces imaginaires*), kao što to čine La Fonten i Ariosto;
3. *istorijska priča* (*conte historique*), tj. *istinita priča*, kakve su dali Servantes i Skaron (Paul Scarron), u kojima autor nastoji da bude *sirov* (*cru*), tj. da zainteresuje, gane, pokrene, uzbudi, da izmami suze, što su sve *reakcije* (*effets*) koje se ne dobijaju „bez rečitosti i poezije“. S obzirom na to da je rečitost „izvor laži“, a poezija je zasnovana na *preterivanju*, kako će pripovedač da pridobije čitaoca ili, kako Didro kaže, „da ga prevari“:

> Evo kako: on će protkati svoju priču malim okolnostima koje su tako vezane za samu stvar, tako jednostavnim i tako prirodnim crtama, a ipak tako teškim da se izmisle, da ćete morati da kažete sami sebi: zaista, ovo je tačno; ne izmišljaju se ovakve stvari. Tako će on spasiti preterivanje rečitosti i poezije; tako će istina prirode prekriti opsenu umetnosti, i tako će zadovoljiti dva uslova koji izgledaju međusobno isključiva, da bude istovremeno istoričar i pesnik, verodostojan i lažov.[339]

[338] „Ulazeći u njegovu [pesnikovu] poemu, kročite na nepoznato tle, na kojem se ništa ne događa kao tamo odakle ste, ali na kom se sve odigrava uveličano, kao što se stvari oko vas odigravaju umanjeno.“ (« En entrant dans son poème, vous mettez le pied dans une terre inconnue, où rien ne se passe comme dans celle que vous habitez, mais où tout se fait en grand, comme les choses se font autour de vous en petit. » – Diderot 2006: 479–480)

[339] « Comment s'y prendra donc ce conteur-ci pour vous tromper? Le voici: il parsèmera son récit de petites circonstances si liées à la chose, de traits si simples, si naturels, et toutefois si difficiles à imaginer, que vous serez forcé de vous dire en vous-même: Ma foi, cela est vrai ; on n'invente pas ces choses-là. C'est ainsi qu'il sauvera l'exagération de l'éloquence et de la poésie ; que la vérité de la nature couvrira le prestige de l'art, et qu'il satisfera à deux conditions qui semblent contradictoires, d'être en même temps historien et poète, véridique et menteur. » (Diderot 2006: 480)

Da bi objasnio svoju poetiku priče, Didro daje primer preuzet iz slikarstva. Slika lica s jakim i pravilnim crtama savršena je i izaziva divljenje; takvom licu nema modela u prirodi, idealno je. Ali, ako je na čelu naslikan mali ožiljak, ili na slepoočnici bradavica, ili na donjoj usni neprimetna posekotina, onda idealno lice postaje oživljeni portret; i više to nije slika Afrodite, već portret neke od mojih susetki – kaže Didro i dodaje (2006: 480–481) – figure koje slikaju istorijski pripovedači su lepe, ali da bi bile istinite, nedostaje im bradavica na slepoočnici, rez na usni, trag malih boginja pored nosa. Da verodostojnosti u umetnosti nema bez pojava preuzetih iz stvarnosti, bez *istine prirode* (*la vérité de la nature*), kako to naziva Didro, i da same umetnosti nema bez čarolije izmišljanja, ili, didroovski rečeno, bez *opsene umetnosti* (*le prestige de l'art*), o tome vispreno govori Mopasan u predgovoru romanu *Pjer i Žan* (*Pierre et Jean*, 1887). „Realist, ako je umetnik, nastojaće, ne da nam pokaže običnu fotografiju života" – veli Mopasan – „već da nam da viđenje koje je potpunije, uzbudljivije, uverljivije od same stvarnosti."[340] Francuski romansijer, koji je izvrsno oslikao životnu ironiju kroz pojedinačne sudbine fiktivnih junaka, u pomenutom i citiranom predgovoru–ogledu naslovljenom *Roman* (Le roman), dalje kaže (2007: 10):

> Prikazivanje stvarnog sastoji se onda u tome da se da potpuna iluzija istinitog prema običnoj logici činjenica, a ne da se one verno prepišu u zbrkanom redu kojim dolaze. Iz toga zaključujem da bi trebalo nadarene realiste nazvati radije opsenarima.[341]

## 5. Narativni okviri

Uvećavanjem broja naratora, a u vezi s istim događajem, romaneskna fikcija se podiže na viši stupanj verodostojnosti. Što se osnovna naracija više usložnjava neposrednim ili posrednim uključivanjem očevidaca i savremenika neke priče, te hroničara i drugih zainteresovanih pojedinaca, to se fikcija sve više dokumentuje. U *Indiskretnim draguljima* postoji narativno ulančavanje na tri nivoa. Osnovni unutrašnji nivo čini dnevnik afričkog autora: „Nisam bogzna kako vešt slikanju portreta. Uštedeo

[340] « Le réaliste, s'il est un artiste, cherchera, non pas à nous montrer la photographie banale de la vie, mais à nous en donner la vision plus complète, plus saisissante, plus probante que la réalité même. » (Maupassant 2007: 9)

[341] « Faire vrai consiste donc à donner l'illusion complète du vrai, suivant la logique ordinaire des faits, et non à les transcrire servilement dans le pêle-mêle de leur succession. J'en conclus que les Réalistes de talent devraient s'appeler plutôt des Illusionnistes. » (Maupassant 2007: 10)

sam čitaocima portret sultanije miljenice, ali se nikada ne bih odlučio da im uskratim prikaz portreta sultanove kobile." (Didro 1961: 169)[342] Spis je preveden na francuski jezik, čime se dospeva na drugi nivo: „Manongul je bio danas, kaže afrički pisac, čiji dnevnik prevodimo, u pola deset kod Fani." (1961: 244)[343] Treći nivo, koji obuhvata u sebi prethodna dva, jeste štampano izdanje stručne redakcije prevedenog rukopisa dnevnika. Izdavač unosi beleške u sam tekst knjige, kojima komentariše dnevnik afričkog autora: „Na ovom mestu rukopis je upropašćen" (1961: 60);[344] komentariše prevod dnevnika: „Ovde nas je neznanje prevodioca lišilo izlaganja koje nam je besumnje afrički pisac sačuvao. Posle praznine od jedno dve strane, dalje stoji..." (1961: 43);[345] komentariše i samu priču: „Deseta glava – manje naučna i manje dosadna nego prethodna" (1961: 45).[346] Ipak, ne može se pouzdano odvojiti osnovni tekst afričkog autora od prevodiočevih intervencija i izdavačevih dodataka. Dobija se utisak da je izdavač iskoristio prevedeni dnevnik da iznova ustroji priču.

Dva i po veka pre Didroa, Migel de Servantes upotrebio je postupak dokumentovanja fikcije kroz tri nivoa, u romanu *Oštroumni plemić Don Kihote od Manče* (*El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, 1605, 1615).[347] Prvi unutrašnji nivo čini povest o pustolovinama Don Kihota, koju je napisao arapski autor Sid Amete Benenheli; drugi nivo predstavlja prevod spisa na kastiljanski, koji nije samo odražavanje prvobitnog spisa u

342 « Je ne suis pas grand faiseur de porterait. J'ai épargné au lecteur celui de la sultane favorite ; mais je ne me résoudrai jamais à lui faire grâce de celui de la jument de sultan. » (Diderot 2006: 98)

343 « Manongul était aujourd'hui, dit l'auteur africain dont nous traduisons le journal, à neuf heures et demie chez Fanni. » (Diderot 2006: 141)

344 « Le manuscrit s'est trouvé corrompu dans cet endroit. » (Diderot 2006: 53)

345 « Ici l'ignorance des traducteurs nous a frustrés d'une démonstration que l'auteur africain nous avait conservée sans doute. À la lacune de deux pages ou environ, on lit…» (Diderot 2006: 44)

346 « Chapitre dixième moins savant et moins ennuyeux que le précédent. » (Diderot 2006: 45)

347 Novi prevod Servantesovog romana na srpski, u nominativu je zadržao originalni izgovor *Don Kihote*: *Maštoglavi idalgo don Kihote od Manče*. Prevod Aleksandra Mančić. Beograd: Rad, 2005. U ovoj studiji citati su preuzeti iz prevoda Duška Vrtunskog (*Oštroumni plemić Don Kihot od Manče*, I i II, Beograd 1988), iz izdanja u kojem je nominativni oblik *Don Kihot*, što nije prevodiočeva odluka, o čemu sam Vrtunski daje belešku: „Ovde treba zabeležiti da je nominativ Don Kihotovog imena u ovom prevodu bio *Don Kihote,* kao što originalni izgovor nalaže, kao što treba, kao što su to sasvim ispravno dali i Đorđe Popović i Iso Velikanović, i kao što autentični oblik tog imena već gotovo sto godina egzistira u našoj prevodnoj književnosti. Izdavač je, međutim, insistirao da se i naslov i ime glavnog junaka preinači u *Don Kihot*, po uzoru na francuski izgovor *don Quichotte*. Nikakvi moji razlozi tu nisu pomagali." (Servantes 1988b: 485)

drugačijem lingvističkom kodu, već sadrži i njegovu stručnu redakciju;[348] treći nivo je izdavački, to je sama knjiga, koja je pred čitaocima, a ona predstavlja stručnu redakciju i samog prevoda, kao i originalnog spisa, uz dodavanja i proširivanja, do kojih je priređivač došao na osnovu svojih istraživanja.[349]

Servantesovski metod, osim u *Indiskretnim draguljima*, o čemu je prethodno bilo govora, Didro je primenio i u *Dodatku Putovanju Bugenvilovom* (*Supplément au Voyage de Bougainville*, 1773-74). Francuski moreplovac i istraživač Bugenvil (Louis-Antoine de Bougainville) objavio je *Putovanje oko sveta* (*Voyage autour du monde*, 1771) koje je poslužilo Didrou kao prvi nivo, iz kojeg gradi naredni: navodni priređivač vrši stručnu redakciju spisa i, na osnovu izvora, objavljuje izdanje koje uključuje delove putopisa koje je Bugenvil, tobože, bio izostavio. Tako u Didroovom dijaloškom spisu, *Dodatak Putovanju Bugenvilovom*, sagovornici, označeni kao *A* i *B*, razgovoraju o samom Bugenvilovom putopisu, takođe čitaju tzv. odbačene stranice, izostale iz autorovog izdanja, i komentarišu i temu spisa i autorov pristup temi.[350]

Predstavljanjem *fikcije* kao da je nekakav *zapis iz stvarnosti* književno delo se postavlja unutar stvarnosti, kao skica odražene stvarnosti. S druge strane, pribegavanjem istinitim situacijama i stvarnim osobama, književno delo se postavlja izvan stvarnosti koju obuhvata, oblikujući je i čineći

348 „Kad je prevodilac ove povesti stigao do pisanja ove pete glave, reče da je smatra apokrifnom jer Sančo Pansa u njoj govori drugčijim stilom od onog koji bi se mogao očekivati od njegove plitke pameti, i govori tako istančano da on ne smatra mogućnim da Sančo to zna, ali nije hteo da je propusti i ne prevede, da bi ispunio ono što mu dužnost nalaže, pa tako nastavi...“ (Servantes 1988b: 37)

349 „Ali pisac ove povesti, iako je radoznalo i marljivo tragao za Don Kihotovim delima prilikom njegovog trećeg odlaska, nije mogao da nađe traga o njima, bar ne u verdodostojnim spisima; jedino se u sećanju nekih Mančanaca sačuvao glas da je Don Kihot kad je treći put krenuo od kuće otišao u Saragosu, tamo se našao na čuvenom viteškom turniru, gde su se odigrali događaji dostojni njegove hrabrosti i valjane glave. Ni o njegovom kraju i smrti nije mogao ništa pronaći, niti bi pronašao i saznao da ga dobra sreća nije namerila na jednog starog lekara koji je imao olovni kovčežić, nađen, kako je on rekao, u temeljima starog i porušenog pustinjačkog obivališta koje se obnavljalo; u tom kovčežiću su nađeni neki pergamenti ispisani gotskim slovima, ali s kastiljanskim stihovima, u kojima su opisani mnogi njegovi podvizi i koji su govorili o lepoti Dulsineje od Tobosa, o Rosinantovom izgledu, o vernosti Sanča Panse i o sahrani samog Don Kihota, s različitim epitafima i pohvalama o njegovom životu i navikama. A stihove koji su se mogli pročitati i čisto prepisati stavlja ovde verodostojni pisac ove nove i dosad neviđene povesti.“ (Servantes 1988a: 424)

350 Putopisac Bugenvil je boravio na Haitiju devet dana u aprilu 1768. i svoje utiske je pretočio u putopis, koji je doprineo da se stvori mit o srećnom divljaku neiskvarenom civilizacijom. Kako kaže Stefan Pižol (Pujol), u iscrpnoj kritičkoj belešci za Plejadino izdanje Didroovih *Priča i romana*, to je izazvalo pravu bujicu spisa koji porede civilizovanog čoveka i urođenika, na štetu prvog. (Diderot 2004: 1098–1107)

tako da fikcija postane alternativna stvarnost. U tom sadejstvu, stvarnost i fikcija se usložnjavaju unutar sebe.[351] Tako u romanu *Redovnica*, stvarnost, a to je dokumentovana sudska hronika, služi da se započne gradnja jedne fikcije; a onda ta fikcija, koja je u nastajanju, povratno utiče na stvarnost, kroz mistifikovanje markiza de Kroamara, tj. kroz dobro orkestriranu obmanu kojom je upravljao Didro, a koja se sastojala u tome da se lakoverni markiz ubedi kako postoji odbegla kaluđerica, koja se skriva i piše svom zaštitniku tražeći pomoć. Fikcija i stvarnost se dalje razvijaju, paralelno i u sadejstvu, tako što Didroove romaneskne stranice postaju epistolarne ispovesti koje Suzana Simonen šalje markizu, i ta laž, koju dobročinitelj de Kroamar proživljava kao stvarnost, povratno nadahnjuje mistifikatora Didroa da dalje oblikuje fikciju.

Po istom modelu, ali na uprošćeniji način, dejstvuje i priča *Dva prijatelja iz Burbone*. Didro ju je napisao da bi njome *mistifikovao* Nežona. U leto 1770. godine, Didro je boravio u Burboni, u društvu gospođa de Mo i de Prinvo, te gospođice de Mo i Fridriha Melhiora Grima. Nestašna petorka, zabave radi, smišljala je priče koje je odašiljala prijateljima u Pariz, s namerom da ih mistifikuje, tj. ponudi dobro smišljenu laž da u nju poveruju. Didro je tom prigodom napisao priču *Dva prijatelja*, koju je poslao Nežonu, a dva prateća pisma, gđe De Prinvo i sveštenika Papena, trebalo je da dokumentuju događaj kako bi Nežon poverovao u njega.

Fikcija se predstavlja kao zapis iz stvarnosti i preko umetnutih napomena u vezi s pripovedanjem, koje imaju i ulogu kritičkog odmeravanja same fikcije, čime se književno delo samoanalizuje, dobija *metanarativnu* ravan, u smislu metadijegetičkog iskaza, tj. iskaza o iskazu. Na taj način, pisac postaje „samome sebi sagovornik" – zaključak je koji Dalenbah izvodi o Židu (André Gide), koji je u 20. veku obnovio narativni postupak svojstven Didrou, dva veka pre Žida, a koji je genijalno primenjen kod Servantesa, opet dva veka pre Didroa. Postupak, u kojem je „pisanje podignuto auto-refleksijom na drugi stupanj", tj. „kada možemo da čitamo knjigu u knjizi, nastajanje u nastajanju, središte u središtu", Žak Derida (Derrida) imenuje kao „bezdan, bezdno beskrajnog udvajanja" (« c'est l'abîme, le sans-fond du redoublement infini ») – podseća nas Dalenbah (DÄlenbach 1977: 216).

U narativni tok može se umetnuti posebna narativna jedinica, narativni okvir, filmskom leksikom rečeno – sekvenca, ili sam *frejm*, kao naracija unutar naracije; a moguće je umetnuti i više narativnih jedinica, ne samo linearno,

[351] U *Tumačenju snova*, Frojd govori o *beskonačnom umnožavanju* u odnosu između sna i jave – na šta podseća Dalenbah (Lucien Dällenbach) u svom istraživanju ovog postupka samoodražavajućeg usložnjavanja u studiji *Le récit spéculaire – essai sur la mise en abyme* (1977): sanjamo da sanjamo, i budimo se iz sna, a u stvari sanjamo kako se budimo iz sna. (DÄlenBach 1977: 219)

po dužini noseće narativne celine, već i jednu unutar druge. Tako se narativni okviri usložnjavaju unutar sebe, kao *meta-priča*, u određenju koje tom pojmu daje Dalenbah (1977: 71): meta-priča je umetnuta priča koja ima svog naratora u sklopu dela, koje ima svog naratora, koji, opet, obuhvata prethodnog naratora i umeće ga u svoju priču. Dalenbah podseća da se ovaj postupak poredi s ukrajinskim lutkama i meksičkim piramidama. Ukrajinske matrjoške su drvene lutke koje se rasklapaju i unutar najveće se nalazi druga lutka, unutar druge treća, i tako u nizu, najmanje šest. Na isti način se uklapaju i meksičke piramide, kineske kutije i ruske babuške. U čitanju *Fataliste Žaka i njegovog gospodara*, Artur Vilson, oslanjajući se na nekoliko istraživačkih ogleda drugih autora,[352] rasklapa *didroovske kutije*: „Kao što je već na to ukazano, struktura *Fataliste Žaka* funkcioniše ‘kao kutija u kutiji, jer se sastoji od narativnih celina unutar narativnih celina. Najveća od tih kutija, koje sadrži sve druge, jeste dijalog između pretpostavljenog naratora i prepostavljenog čitaoca’.“[353]

Na isti način Šarl Gijo raščlanjuje *Fatalistu Žaka* na tri uklopna plana: jedan je plan na kojem su Žak i njegov gospodar, drugi je plan likova o kojima oni razgovaraju; a nad tim dvama planovima dominira treći – dijalog koji Didro vodi s čitaocem. Gijo (Guyot 1953: 75) pretpostavlja da su se Gogolj (Николай Васильевич Гоголь), dok je pisao *Mrtve duše* (*Мёртвые дýши*, 1842), i Andre Žid, dok je pisao *Kovače lažnog novca* (*Les Faux-Monnayeurs*, 1925), setili baš Didroove narativne tehnike u *Fatalisti Žaku*. Najjednostavniji oblik narativnog uklapanja predstavlja onaj u kojem se zasebna i dovršena priča umetne unutar *velike* priče koja čini okvir dela.[354] Tako *Fatalista Žak* sadrži priču o kockaru Deglanu (Desglands) koji ne može da održi obećanje da se više neće kockati; priču o prepredenom razvatniku igumanu Hadsonu (Hudson), čija je žrtva, tek jedna od mnogobrojnih nevi- nih, iskušenik Rišar (Richard), kojem nije uspelo da raskrinka prepredenog crkvenog velikodostojnika, već je sâm morao da se raskaluđeri, kako bi se spasao od očekivane osvete;[355] i podužu priču o neuspeloj ljubavnoj osve-

[352] Clifton Cherpack, *Jacques le fataliste and Le Compère Mathieu*, SVEC, LXXIII, 1970, 167; Cl. Cherpack, *The literary periodization of eighteenth-century France*, PMLA, LXXXIV, 1969, 326 ; Emily Zants, “Dialogue, Diderot, and the new novel in France”, *Eighteen century Studies*, II, 1968–1969, 175; Roger Laufer, “La structure et la signification de Jacques le fataliste”, *RScH*, n° 112, 1963, 517–535; R. Laufer, *Style rococo, style des Lumières*, Paris 1963, 135.

[353] « Comme on l’a fait observer, la structure de Jacques le fataliste fonctionne «comme une boîte gigogne, car il consiste en unités narratives dans des unités narratives. La plus grande de ces boîtes qui contient toutes les autres est le dialogue entre l’hypothétique narrateur et l’hypothétique lecteur.» » (Wilson 1985: 558)

[354] Anri Lafon (Henri Lafon), u kritičkoj belešci za Plejadino izdanje *Romana i priča* (*Romans et contes*, 2004), broji „petnaestak priča“ u *Fatalisti Žaku*. (Diderot 2004: 1196)

[355] Kod nas objavljeno u prevodu Raška Dimitrijevića: Didro, *Odabrana dela*. Beograd 1946, 163–175. (francuska kritička izdanja: Diderot 2004: 804–815; Diderot 2006: 841–851)

ti gospođe De la Pomre (M$^{me}$ de la Pommeraye) spram markiza Dezarsija (des Arcis), koji je odbacio njenu emotivnu privrženost.[356] Fridirih Šiler je preveo na nemački priču o gospođi De la Pomre 1785, i nemački tekst je onda preveden na francuski i objavljen 1793. godine. Tako se ta umetnuta priča pojavila zasebno, pre samog dela iz kojeg je bila istrgnuta.[357]

Naracija u naraciji, tj. umetanje više priča u osnovnu ili vodeću priču, postupak je koji je, dva veka pre Didroa, primenio Servantes u prvoj knjizi *Don Kihote od Manče*: lepa pastirica Marsela i nesrećno zaljubljeni Grisostom (glave 13 i 14),[358] zaljubljeni pastir Lope Ruis (glava 20),[359] priča o mladiću odrpancu od bednog lika (glava 24), te „Novela o nerazumnom radoznalcu" (glave 33, 34 i 35).[360]

Zasebne priče, kao zasebne knjige, takođe se mogu postaviti tako da jedna bude obuhvaćena drugom, tj. da se jedna odrazi u drugoj. To se postiže intertekstualnom intervencijom: kada se jedno delo poziva na neko

[356] Gospođa De la Pomre je glumila ravnodušnost ne bi li ponovo zainteresovala ljubavnika koji nije više mario za nju; ali, ta taktika nije uspela, već je samo markizu Dezarsiju olakšala da što pre raskine vezu. Zato je gospođa De la Pomre udesila da se markiz zaljubi u devojku i njome oženi, ne znajući da je ona prostitutka. Međutim, doživljeni šok, usled naknadnog saznanja, nije doveo do, od strane gđe De la Pomre, priželjkivane reakcije. Emotivna povređenost i društvena sramota ustuknule su pred onim što je markiz u sebi istinski spoznao, a to je ljubav.

[357] Podsetimo se da je *Fatalista Žak* najpre objavljivan u rukopisnoj *Književnoj prepisci*, u sedamnaest brojeva (1778–1780), a prvo štampano izdanje integralnog teksta na francuskom bilo je 1796, što je četiri godine posle nemačkog izdanja. Nežon smatra da su u *Fatalisti Žaku* stranice s pričom o gospođi De la Pomre *istinski* jedine stranice koje su „zasluživale da budu napisane" i jedine „koje vrede da budu pročitane". (Naigeon 1821: 315–316). Priča o gospođi De la Pomre poslužila je za filmski scenario koji je, pod naslovom *Dame iz Bulonjske šume* (*Les Dames du bois de Boulogne*, 1945), na filmsko platno pretočio reditelj Rober Breson (Bresson). Dijaloge za film napisao je Žan Kokto (Cocteau). *Les Dames du bois de Boulogne* (Bresson, 1945), DVD, Éditeur Criterion, 2003.

[358] Lepa Marsela je predmet ljubavi koji bi mnogi da poseduju, a njeno odbijanje da uzvrati na bilo čiju pohotu, izaziva mržnju svetine, koja iz svoje prosečnosti kudi Marselinu individualnost. Devojčina izuzetna produhovljenost se otkriva kada se obrati okupljenoj svetini na Grisostomovoj sahrani. Servantes je genijalno sročio Marselin govor. (Servantes 1988a: 92–106)

[359] Lope Ruis je nesrećno zaljubljen i na neuzvraćenu ljubav uzvraća prezirom prema devojci koja ga neće. Tu priču priča Sančo Pansa, ali je ne dovršava zato što se upleo u matematičku zavrzlamu zbog koje je osujećen u pričanju svoje priče. Naime, junak iz priče, Lope Ruis, prevozi koze u čamcu preko reke, jednu po jednu, i tako Sančo Pansa u pripovedanju prevozi jednu po jednu kozu, i kako se izgubio u brojanju prevezenih koza, prekida priču. (Servantes 1988a: 142–152)

[360] Umetnuta pripovetka od trideset četiri štampane strane, „Novela o nerazumnom nevaljalcu", najduža je umetnuta naracija u *Don Kihotu*. U njoj je Servantes psihološki sjajno iscrtao ljubavni trougao koji čine Anselmo, njegova supruga Kamila i prijatelj Lotario. (Servantes 1988a: 265–301)

drugo delo, kada se likovi u jednoj pripovesti dovedu u vezu s likovima iz neke druge, već objavljene, pripovesti, ili kada se u samu naraciju neposredno umetne deo neke druge naracije, iz već objavljenog dela. Tako Stefan Pižol (Diderot 2004: 1098), u stručnoj belešci za kritičko izdanje Didroovih romanesknih dela, ukazuje na to da, u *Dodatku Putovanju Bugenvilovom*, sagovornik *A* govori o likovima iz dve druge priče, *Gospođa de la Karlijer* i *Ovo nije priča*, dok kraj *Gospođe de la Karlijer* najavljuje *Dodatak Putovanju Bugenvilovom.*

Teoretičari su davali razna imena, ovde opisanom, narativnom postupku, što Dalenbah podrobno navodi u svom istraživanju. Tako povodom *Hiljadu i jedne noći* Mišel Fuko govori o *réflexion en miroir* (dÄlenBach 1977: 215); narativno samoogledanje i unutrašnje ulančavanje Žerar Ženet naziva *duplication intérieure* (1977: 216); povodom jedne priče u *Dekameronu* Cvetan Todorov govori o *auto-enchassement* (1977: 217). Za taj isti narativni postupak u engleskom jeziku se koriste izrazi *mirror reflection* i *focal repetition*, a u nemačkom jeziku se kaže *Spiegelung* (1977: 215). Lisjen Dalenbah je ponudio odrednicu *récit speculaire*, kojom je i naslovio studiju posvećenu ovom postupku, kao i autorima koji su ga primenjivali. Najviše prostora u Dalenbahovom istraživanju dobio je Andre Žid, koji je i nametnuo stručni termin, prihvaćen u francuskom jeziku – *mise en abyme*.[361]

Reč *abyme* semantički upućuje na (DÄlenBach 1977: 17): „ značenje dubine, beskrajnog, vrtoglavog, strmoglavljujućeg" (« notions de *profondeur*, d'*infini*, de *vertige* et de *chute* »). Standardni francuski oblik je *abîme*, u kojem je Žid, konotirajući grčko pismo, zamenio latinsko *i* grčkim *y*, i tako došao do oblika *abyme* – zaključuje Danijel Mutot (Moutote 1993: 72). Francuska reč *abîme* znači: „ponor, provalija, bezdan, propast". U ekstenziji *abîmement* – kako beleži *Francusko-hrvatski ili srpski riječnik* (Putanec 1989: 3) – značenje je „udubljivanje". Izvedeni glagol „(s')abîmer", između ostalih, ima i značenja „sunovratiti (se), zaroniti, udubiti (se)". Školsku definiciju pojma *en abyme* daje rečnik *Le Robert Collège*: „delo sadržano u nekom drugom delu iste vrste (priča u priči, slika u slici, film u filmu)".[362]

Srednjevekovni vladarski grbovi, čitamo u ogledu „Le Narrateur gidien" (Vucel 2005) i u studiji *Andre Žid i poetika* (Vučelj 2010), imali su naslikan neki prizor u čijem je centru kao odražen u ogledalu smešten umanjen isti taj prizor, a onda na nižoj ravni, u centru unutrašnjeg ponovljenog prizora, isti taj prizor još umenjeniji, stvarajući tako lanac odraza:

[361] Dalenbah veli da je Ženet u *Figurama III* (*Figures III*, 1972) predložio termin *structure en abyme*, ali da je taj predlog kasno došao, jer se u poetičkoj praksi već bio ustalio Židov termin *mise en abyme*. (DÄlenBach 1977: 33)

[362] « Loc. EN ABYME, se dit d'une œuvre contenue dans une autre de même nature (récit dans le récit, tableau dans le tableau, film dans le film). » (Le RoBert Collège 2005: 7)

*En abîme* je tako izraz preuzet iz heraldike kojim se označava postupak multiplikacije osnovnog prizora unutar samog sebe umanjenjem njegovih pojavnih dimenzija, što može mikroskopski posmatrano ići gotovo unedogled. Na isti način, na slikama Memlinga i Mesisa, ogledalce je postavljeno nasred slikarskog ateljea koji se u njemu odražava. (Vučelj 2010: 93)[363]

Daniel Mutot kaže da književna shema *mise en abyme* jeste shema *Biblije*. Iako Mutot ne obrazlaže svoj zaključak, paralela koju on povlači se sasvim jasna, i njeno objašnjenje, u nastavku ove elaboracije, preuzeto je iz prethodno navedenih izvora.[364] Ako pogledamo kompoziciju Biblije, može se reći da je *Novi Zavet* odraz *Starog Zaveta*: dolazak Mesije opisan u *Evanđeljima* najavljen je u starozavetnim knjigama proročkim: eksplicitnim je postalo ono što je najpre bilo implicitno. „Poslanice" u *Novom Zavetu* na nižem stupnju odražavaju *radosnu vest*, tj. *Evanđelja*: učenje o spasenju koje je došlo preko Isusa Hrista. Apostolska pisma su kritički komentari Isusove misije, tj. „Poslanice" su analize *Evanđelja*. Prema tome, *Novi Zavet* sadrži naraciju (to su četiri *Evanđelja*) i kritički osvrt na naraciju (to su apostolske „Poslanice").

Dalenbah (1977: 52) predlaže definiciju prema kojoj „je *mise en abyme* svako unutarnje ogledalo koje odražava celinu priče kroz prosto, odraženo ili prividno podvostručenje".[365] Prema tome, *mise en abyme* i *ogledalo* jesu ekvivalenti, te otuda i Dalenbahov naslovni termin u studiji za ovaj narativni postupak – *ogledajuća priča* ili *ogledalna priča* (*récit spéculaire*). Na osnovu dosadašnjeg razmatranja kroz konkretne primere, može se izvesti zaključak da se narativni postupak *mise en abyme* pojavljuje u trostepenom vidu: kao priča u priči, kao priča o priči, i kao niz narativnih prstenastih unutrašnjih usložnjavanja. Sva tri narativna vida mogu se ilustrovati na primeru samog jednog dela, na primeru *Fataliste Žaka i njegovog gospodara*.

Pripovetka o ljubavi i osveti gospođe de la Pomre primer je *priče u priči*, tj. kad se zaokružena narativna celina ubaci u noseći narativni tok, u samo delo, omeđeno koricama knjige. *Priča o priči* je kritičko sagledavanje same naracije, koje se umeće u naraciju, i ono se, u *Fatalisti Žaku*, ispoljava u pripovedačevom dijalogu s čitaocem, kroz koji autor u obrisima razmatra naratološke postupke. Najsloženiji vid postupka *mise en abyme*

[363] « Donc, «en abîme» devient un terme tiré de la langue héraldique désignant le procédé de multiplication d'une image en elle-même en réduisant ses contours, ce qui pourrait aller presque sans fin. De même, sur les tableaux de Memling et Metzys le petit miroir est posé au milieu de l'atelier qui se reflète dans ce miroir .» (Vucel 2005: 234)

[364] Vucel 2005: 234–235; Vučelj 2010: 93.

[365] « est mise en abyme tout miroir interne réfléchissant l'ensemble du récit par réduplication simple, répétée ou spécieuse ». (DÄlenBach 1977: 215)

jeste unutrašnje usložnjavanje naratorâ, pri čemu je svaki unutrašnji narator podvrgnut kritičkom sagledavanju naratora koji ga svojim narativnim okvirom obuhvata. Didroovska narativna *matrjoška* ubacuje se u veću rasklopnu lutku, u dijaloški tok Žak–Gospodar; a ta figura se uokviruje razgovorom autora s čitaocem, što je opet samo još jedna rasklopna figura koja ulazi u veću, u okvir same knjige, koju priređuje izdavač.

## 6. Dijalog kao registrovani razgovor

Didroovi naratori, bilo da su oni sami junaci svoje naracije, bilo da su samo svedoci događaja o kojem govore, ili jedino redaktori rukopisa koji predstavlja zapis o verodostojnim zbivanjima, svi oni su *kazivači* (*conteurs*) koji se obraćaju nekom sagovorniku, prisutnom slušaocu, ili odsutnom korespondentu, ali čija se reakcija implicitno naslućuje kroz verbalni pristup naratora. Na taj način, naracija se predstavlja kao razgovor, narator i slušalac su sagovornici, priča je dijalog. „Kada pričamo priču, pričamo je nekome ko je sluša“ – započinje Didro pripovest *Ovo nije priča*, i nastavlja: „ma koliko da je kratka priča, retko je da pripovedač ne bude katkad prekinut od svog slušaoca. Eto zašto sam uveo u pripovest koju ćemo pročitati, a koja nije priča, ili je loša priča, ako to naslućujete, jedan lik koji ima otprilike ulogu čitaoca; i započinjem.“[366]

I Lorens Stern, čiji je *Tristram Šendi* bio uzor Didrou da napiše *Fatalistu Žaka*, kaže da je pisanje samo *drugo ime za razgovor*:

> Te kao što se niko od onih koji se znaju ponašati u dobrom društvu ne usuđuje sve da kaže; – tako se ni pisac, koji zna granice pristojnosti i dobrog ponašanja, ne usuđuje da o svemu misli. Najveće poštovanje koje on može da ukaže čitaočevim duhovnim sposobnostima, jeste da taj posao prijateljski prepolovi, pa mu ostavi da i on, sa svoje strane, ponešto zamišlja, kao što i sam pisac čini. Što se mene lično tiče, ja se stalno preporučujem čitaocu u tome smislu, i činim sve što mi je u moći da i njegovu uobrazilju zaposlim isto onako kao i svoju rođenu. (Stern 1955: 112–113)

Džej Kaplan ocenjuje (Caplan 1986: 7) da u Didroovim pričama, romanima i ogledima dijalog postaje „prikladno pokretljiv način mišljenja“ (“a suiitably mobile instrument of thought“) kojim se pojmi „stalno promenljiva priroda stvarnosti“ („the ever-changing nature of reality“). Da

[366] « Lorsqu’on fait un conte, c’est à quelqu’un qui l’écoute ; et pour peu que le conte dure, il est rare que le conteur ne soit interrompu quelquefois par son auditeur. Voilà pourquoi j’ai introduit dans le récit qu’on va lire, et qui n’est pas un conte ou qui est un mauvais conte, si vous vous en doutez, un personnage qui fasse à peu près le rôle du lecteur ; et je commence. » (Diderot 2006: 503)

su Didroova dela „suštinski dijaloške prirode“ („fundamentally dialogic nature“), što je zaključak brojnih didrologa, smatra i Kerol Šerman, u studiji *Didro i umetnost dijaloga* (*Diderot and The Art of Dialogue*, 1976), koja objašnjava i značaj dijaloške forme u nastojanju da se autentifikuje fikcija, tj. da se romaneskno delo predstavi verodostojnim: „Najupečatljivija odlika koja daje dijalogu izgled istine jeste sama činjenica da dijalog deluje kao da je registrovani razgovor. Čitalac dobija utisak istine utoliko više što dijalog predstavlja posebnu osobnu diskusiju i što vreme u fiktivnom delu oponaša stvarno vremensko trajanje predstavljenog događaja.“[367]

Događaj i čin govora kojim se on aktualizuje, ili kako to Šermanova kaže – „dijalog u sadašnjem vremenu i zbivanja u prošlom vremenu“, dva su plana koja se objedinjuju kroz *pripovedačev prezent* (*the narrator's present*) i kroz *prezent likova* (*the protagonists' present*). „Autor koristi brojne tehnike kojima navodi čitaoca da shvati da naracija i život mogu međusobno zameniti mesta“ – kaže Šermanova (1976: 140) – jer cilj je da se čitalac uvuče u priču kao čitalac–sagovornik. Da naracija i život mogu međusobno zameniti mesta, o tome raspravlja i Žoslen Meksan (*Le XVIII^e siècle de Milan Kundera ou Diderot investi par le roman contemporain*, 1998), koji povodom poetike govora u *Fatalisti Žaku* primećuje da u životima ljudi „sve zavisi od tog životnog čina koji se zove govorna priča“, da „biti brljiv označava izvesnu prirodnost i omogućuje postojanje“; prema tome, *govorni čin* jeste „suština i izvor živahnog zadovoljstva“.[368] Jedan od načina, kojim Didro nastoji da postigne „neposrednost u priči“ (« immédiateté au cœur du récit ») – kako to sagledava Meksan – jeste „zbijena upotreba narativnog prezenta“ (« l'emploi massif du présent de narration »), kojim se “sve izgovoreno“ (*la profération*) neposredno aktualizuje: „Zahvaljujući prezentu, okvir priče postaje scena, i, iznenada, priča, kao reč, aktulizuje se u trenutku u kom se kazuje. Ona onda zadobija potpun izgled sponta- nosti: zbivanja se nadovezuju živo, kao što se nadovezuju replike u pozo- rišnom dijalogu.“[369]

---

[367] “The most striking characteristic that lends the dialogue an air of truth is clearly the fact that it appears to be a recorded conversation. The impression of truth strikes the reader all the more because the dialogue represents a particular person's discussion and because fictional time imitates what would be the true duration of the event represented.“ (Sherman 1976: 17)

[368] « L'idée générale est que tout, dans la vie des hommes, dépend de cet acte vital qu'est le récit oral. Être bavard marque un certain « naturel » et permet d'exister. L'acte de parole apparaît donc comme essentiel et source d'un vif plaisir. » (Maixent 1998: 135)

[369] « Grâce au présent, le cadre du récit devient scène, et soudain le récit, comme la parole, s'actualise dans le moment où il se dit. Il prend alors toutes les apparences de la spontanéité: les actions s'enchaînent avec vivacité, comme le feraient les répliques d'un dialogue théâtral. » ( Maixent 1998: 16)

Univerzitetski profesor iz Tura (Maixent 1998: 136) poziva se na Kunderu koji u predgovoru svoje pozorišne varijacije *Žak i njegov gospodar* (*Jacques et son maître – hommage à Denis Diderot en trois actes*, 1981) kaže (Kundera 2008: 19) da je dijalog preovlađujući postupak u svim umetnutim pričama u *Fatalisti Žaku*, i da naratori, koji su u dijalogu sa slušaocima, pričaju svoje priče takođe kroz dijalog, tako da je ceo roman samo „jedna velika glasna konverzacija“ (« une immense conversation à haute voix »). Meksan zaključuje (1998: 135) da ono što ostaje iz čitanja *Fataliste Žaka*, to je više sećanje na izgovorenu reč nego na zbivanja, i da je pričanje o do- gađaju važnije od samog događaja. U Didroovim narativnim fikcijama na delu je „estetika bliska pozorišnoj estetici“ – zaključuje teoretičar, i reče- nicu završava retorski: „nisu li romaneskne situacije, pre svega, govorne situacije?“ (1998: 133).

Ako je *dijalog* suštinski forma Didroovih dela, ako je roman samo „velika glasna konverzacija“, ako *priče* jesu „registrovani razgovori“, i ako autor, kada piše jedno pripovedno delo, u samom tom delu tvrdi „ovo nije roman“ ili „ovo nije priča“, onda je bitno ne samo kako ćemo žanrovski razvrstati Didroova dela, već i kako ćemo imenovati autora pesničke fikcije. Na ovu temu, i nametnutu dilemu, Loran Versini je, u uvodu kritičkom izdanju Didroovih *Priča* (*Contes*, 1994), podelio s nama misao kako bi, u pesničkoj fikciji, možda trebalo proglasiti *dijalog* za „posebnu žanrovsku odrednicu“ (« u ne section entière »), ali je nezgoda što bi ona onda povukla u svoje polje filosofske oglede, kakav je *Dalamberov san*, i estetičke rasprave, kakvi su *Razgovori o Vanbračnom sinu*, i tzv. *istorijsku* priču, didroovski žanr u koji ulaze *Ovo nije priča*, *Gospođa de la Karlijer* i *Dva prijatelja iz Burbone*. Kako onda imenovati Didroa kao autora pesničke fikcije? „Kazivač, narator još bolje, a ne romansijer“ – preporučuje Versini.[370]

I Džej Kaplan, američki profesor romanista, u ovom potpoglavlju prvi pomenuti s liste didrologa koji pretresaju problem žanrovskog razvrstavanja, takođe uviđa da se Didroova dela „ne mogu uklopiti u zakon bilo kog pojedinačnog roda ili vrste“; ne mogu se pojedinačno razvrstavati na *romaneskne* ili *estetičke* spise, jer Didroova dela „nikada nisu u potpunosti ovde ili tamo, ona nikada ne dobijaju puni spisao kada s razmatraju samo iz pojedinačnog ugla“ (Capalan 1986: 74). Nemogućnost da se Didroova dela lako odele po žanrovima proizlazi, prema mišljenju Beatris Didije (Didier 2001: 199), iz „očiglednog odsustva stroge forme“ (« absence apparente de forme stricte »), što autorka studije *Didro, dramaturg život- nog* (Diderot, dramaturge du vivant, 2001) naziva „Didroovom osobitom sklonošću“ (« prédilection de Diderot »).[371]

[370] « Le conteur, le narrateur mieux encore, et non le romancier. » (Diderot 2006: 4)

[371] „Članak iz *Enciklopedije* postaje filosofska priča, drama može da postane roman. Didro

U studiji *Didro i umeće dijaloga*, Kerol Šerman je ponudila sledeći grubi popis Didroovog pesničkog opusa (1976: 30): jedna kratka priča (*Dva prijatelja iz Burbone*), dva romana (*Indiskretni dragulji* i *Redovnica*), tri pozorišna komada (*Vanbračni sin*, *Otac porodice*, i *Je li dobar? je li zao?*), i „preko dvadeset dijaloga“, od kojih su dva „suštinski romani“ (*Fatalista Žak i njegov gospodar* i *Ramoov sinovac*). Taj žanrovski popis je dat samo uzgredno i uslovno, i kao istraživačko polazište, jer teoretičarka svodi čitav Didroov filosofsko-estetičko-pripovedni opus na odrednicu *dijalog*. Na osnovu *funkcije* koju ima svaki od *dijaloga*, Šermanova svodi Didroov opus na tri tipa: *dijalog-izlaganje* (*the expository*), *dramski dijalog* (*the dramatic*), *dramsko-tipski dijalog* (*the dramatic-exemplary*).

Prvi tip dijaloga je pseudo-dijalog, u njemu nema istinskog sukoba mišljenja, i dijaloška forma funkcioniše samo kao figura: od dva lika koji su samo apstrakcije, prvi lik govori u ime autora, a drugi lik je samo dekor. Autorka u prvu grupu dijaloga ubraja *Razgovore o Vanbračnom sinu* i *Paradoks o glumcu*. Drugoj grupi dijaloga, kojoj pripadaju *Ramoov sinovac*, *Dalamberov san*, *Razgovor jednog oca s decom* i *Razgovor filosofa s maršalicom od****, teoretičarka naziva i *sokratskim* dijalogom, *istinskim dramskim* dijalogom, u kojem su sukobljene ideje oličene kroz likove koji imaju jasno ocrtanu ličnost. Treći, dramsko-tipski dijalog, ima konkretne, uverljive i oživotvorene likove, kao i u drugom tipu dijaloga, ali je stupanj složenosti veći: primeri koji se javljaju u toku razmene argumenata postaju nezavisne priče koje sagovornici komentarišu. Kerol Šerman u poslednju grupu ubraja sledeća dela: *Fatalista Žak i njegov gospodar*, *Dodatak Putovanju Bugenvilovom*, *Ovo nije priča*, *Gospođa de la Karlijer*, *Mistifikacija*.

## 7. Didroovski trougao: istinita priča, saira, drama

Ako zanemarimo književno-teorijsku tradiciju koja *poeziju* preimenuje u *književnost*, deleći je na liriku, epiku i dramu, a koje, nadalje, žanrovski razlaže i podžanrovski usitnjava, do nepotrebnih detalja, nudeći sve to kao školsku poduku, uzgred budi rečeno besmislenu, s čime bi se složio Benedeto Kroče, i ako se oslonimo samo na odrednice kojima Didro definiše, u formalnom, žanrovskom i tematskom pogledu, šta njegova dela jesu, ili, što je češće, šta nisu, onda se može reći da je, formalno, Didroov poetski opus – *konverzacija*, tj. pričanje ili kazivanje. U formi di-

voli da razvija mogućnosti prelaznih vrsta, poput karika u biološkoj evoluciji.“ (« Un article de l’*Encyclopédie* devient un conte philosophique, un drame peut devenir un roman. Diderot aime développer les possibilités des genres intermédiaires, comme des chaînons de l’évolution animale. » – Didier 2001: 198)

jaloga, stvarnog i konkretnog, ili pretpostavljenog i odloženog, kroz epistolarno obraćanje, sagovornici raspravljaju, tj. pričaju o nekom događaju.

Neposrednost u razgovoru, stvarne osobe uzete za sagovornike, detalji zbivanja preuzeti iz života, načini su kojima Didro izgrađuje stvarnost iluzije, ono što on imenuje *conte historique*, ili jednostavno *histoire*. Prvi termin je u ovoj studiji preveden kao *istinita priča*, a poetički proglas za *conte historique* Didro je dao u teorijskom dodatku priči *Dva prijatelja iz Burbone*. Drugi termin – *histoire*, za koji Versini kaže da označava *verodostojnu priču* (*récit véridique*), susrećemo u *Fatalisti Žaku* i u *Indiskretnim draguljima*. Didroovsko *histoire*, naš prevodilac Raško Dimitrijević prenosi denotativno *istorija*, a Zagorka Grujić prevodi konotativno kao *istinit doživljaj*. Naime, dok je Žak praznio čuturicu, a njegov gospodar otvarao burmuticu, narator je iskoristio priliku da se još jednom obrati čitaocu: „Ja pišem istoriju, a da li će ona biti zanimljiva ili ne, to mi je najmanja briga. Moja je namera da budem istinit, i to radim." (Didro 1946: 212)[372] S malo mašte i stila, „ništa lakše nego napraviti roman" – tvrdi dalje narator i, pre nego gospodar preuzme reč i vrati se na svoju nedovršenu priču, poziva čitaoca: „Zadržimo se kod onog što je istinito."[373] U *Indiskretnim draguljima*, Selim takođe odbacuje *lažni roman*, i uverava sagovornicu da on kazuje *istinitu priču*: „Ne bih propustio, gospođo, da nateram vetrove da vam zazvižde oko ušiju i da vam gromovi zagrme iznag glave, da zapalim nebo munjama, da podignem talase sve do oblaka i da vam opišem najstrašniju buru koju ste ikada sreli u bilo kom romanu, da vam ne pričam istinit doživljaj." (Didro 1961: 265–266)[374]

U tematskom smislu, Didroova dela su filosofska razmatranja, estetičke rasprave ili satire, a često i sve troje udruženo, kao što je to slučaj u *Indiskretnim draguljima* i *Ramoovom sinovcu*. Reč *satira* pojavljuje se u nadnaslovu *Sinovca*, a Didro ju je upotrebio u pismu Majsteru (Meister) kada je govorio o *Redovnici*. U rukopisnoj zaostavštini, *Ramoov sinovac* je bio označen kao *Satira druga* (*Satyre seconde*), što je naslov koji neposredno upućuje na kratak ogledni spis koji prethodi *Sinovcu*, spis od svega jedanaest strana u Versinijevom kritičkom izdanju,[375] a koji je bio označen kao

[372] « Je fais l'histoire, cette histoire intéressera ou n'intéressera pas, c'est le moindre de mes soucis. Mon projet est d'être vrai, je l'ai rempli. » (Diderot 2006: 883)

[373] « […] je vous seulement qu'avec un peu d'imagination et de style, rien de plus aisé que de filer un roman. Demeurons dans le vrai ». (Diderot 2006: 883)

[374] « Je ne manquerais pas, madame, de faire siffler les vents à vos oreilles, gronder la foudre sur votre tête, d'enflammer le ciel d'éclairs, de soulever les flots jusqu'aux nues, et de vous décrire la tempête la plus effrayante que vous ayez jamais rencontrée dans aucun roman, si je ne vous faisais une histoire. » (Diderot 2006: 153)

[375] Nežon je *Satiri prvoj* pridružio podnaslov *Sur les caractères et les mots de caractère, de profession, etc.*

*Satira prva* (Satyre première, 1778). Potaknut raspravom koju je vodio s Nežonom, a na temu izvesnih Horacijevih stihova, Didro je, za polaznu tačku svog kritičkog osvrta na ljude i pojave, uzeo satirički stih rimskog poete – „koliko ljudi, toliko ćudi“.[376] Mišel Delon, u kritičkoj belešci za Plejadino izdanje, vidi vezu između dve satire u tome što su, u *Satiri prvoj*, implicitno zastupljene dve teme koje će Didro detaljno razmatrati u *Ramoovom sinovcu*, a one su „veza između morala i estetike i borba između fizičkog determinizma i socijalnog determinizma“ (Diderot 2004: 1133).

Loran Versini smatra da se odredica *satira* može dati i *Fatalisti Žaku*. S obzirom na to da je delo nadahnuto *Tristramom Šendijem*, kojeg je Didro, u pismu Sofiji Volan od 7. oktobra 1762. godine, oduševljen tom „ludom, mudrom i veselom knjigom“, čijeg autora naziva „engleskim Rableom“ (« le Rabelais des Anglais »), definisao kao „sveopštu satiru“ (« une satire universelle »), to se i *Fatalista Žak* može smatrati satirom– varijacijom na englesku satiru. Međutim, ono što navodi Versinija da svrsta *Fatalistu Žaka* u satiru jeste „praskava mešavina“ (« mélange explosif ») filosofskih i estetičkih rasprava i „neprikrivenih aluzija“ (« allusions sans fard ») na ra- čun savremenika; prava „komična papazjanija“ (« pot-pourri comique »), što je izvorni smisao latinske reči *satura*, smisao koji je prisutan i kod Didroa – zaključuje Versini (Diderot 2006: 605–606) – iako Filosof ortografski helenizuje reč, zamenjujući latinsko *u* grčim *y*, dajući joj tako oblik *satyre*.

Bitno je ukazati na razliku između starogrčkih satira i latinskih satira, i kada se u njihovim značenjima sagledaju *Indiskretni dragulji*, *Fatalista Žak* i *Ramoov sinovac*, može se uvideti da Didro u pomenutim *ne-romanima* ipak objedinjuje značenja satire iz obe antičke kulture. Prvobitno, satire su bile šaljive pesme, pevane ili kazivane, često praćene plesom, a izvodile su se na seoskim zabavama na kojima su meštani, posle napornog rada, proslavljali završetak žetve ili berbe. U enciklopedijskom članku „Satira“ (“Satyre“, 1765), Žokur nas podučava da se tragedija rađa iz satirske svetkovine, a da je razlika između satira i tragedija kod Helena bila jedino u tome što u tragediji nije bio dozvoljen smeh, koji predstavlja bit satire. „Satirička poema je na sredini između tragičkog i komičkog“ – kaže Žokur (Jaucourt 1765d) – i podseća na Horacijevu podelu pevačko-plesnih svetkovina na *ozbiljne satire*, tj. *tragedije* (*agrestes satyros*) i *smešne satire* (*risores satyros*).

Za razliku od Helena, kod kojih su satire bile scenske igre na svetkovinama čija je maskota mitsko šumsko biće satir, i u kojima su na scenu stupali junaci i polubogovi, kod Latina je, kroz čak tri pravopisne varijante – *satira*, *satyra*, *satura*, pojam označavao najpre šaljivu pesmu, zatim

[376] “Quot capitum vivunt, totidem studiorum Milia”, Quintus Horatius Flaccus, *Saturae* II, satura I.

poemu sastavljenu od različitih vrsta stihova i tematski mešovitu, a na trećem stupnju, satirom se nazivao spis u kojem se kritikuju mane poznatih građana i ljudi na društvenim položajima. Kada Rimljani misle na grčku satiru, tj. muzičko-scensku svetkovinu, onda je nazivaju *fabula*, što je latinski naziv za grčke drame – kaže Žokur. Prema tome, (latinska) satira se ne obraća neimenovanim tipovima ljudi, kao što je to slučaj u komediji, već imenom i prezimenom, konkretnom građaninu – dodaje Žokur– „nazivajući mačora mačorem, a Nerona tiraninom".

Erotska neposrednost u *Indiskretnim draguljima*, jezičke bravure u *Ramoovom sinovcu*, šegačenje s publikom u *Fatalisti Žaku*, sve su to obeležja helenske satirske svečanosti. Alegorijske strele odapete u pravcu francuskog dvora u *Draguljima*, direktno prozivanje savremenika u *Sinovcu*, ironizovanje čovekove svakodnevice u *Žaku*, sve to je u skladu s tradicionalnom novovekovnom, tj. latinizovanom, definicijom satire kao „poeme u kojoj se direktno napada porok ili loša osobina koja je za osudu". U didroovskoj varijanti *satyre*, francuska reč je objedinila, s jedne strane, jezičku raskalašnost i pantomimsku porugu grčke satire, i, s druge strane, političku kritiku i besedničku ironiju latinske satire. Jedino je u slučaju *Redovnice* Didro upotrebio pojam *satira* u novolatinskom smislu, tj. kao direktnu kritiku društvene izopačenosti. „To je druga strana *Fataliste Žaka*" – kaže Didro za *Redovnicu*, u ranije pomenutom pismu Majsteru, koji je zamenio Grima na mestu urednika *Književne prepiske*. To delo je – nastavlja Didro – „vrlo zanimljivo i sav interes je usredsređen na lik koji govori. Siguran sam da će delo rastužiti vaše čitaoce više nego što ih je Žak nasmejao; zbog toga bi moglo da se desi da će poželeti da mu ranije vide kraj. Naslov je *Redovnica*, i ne verujem da je ikada napisana strašnija satira o manastirima".[377]

Ono što je *histoire* u narativnom smislu, shvaćeno kao *istinit događaj* – prema prevodu Zagorke Grujić (1961), ili *istinita priča*, tj. *récit véridique* – pema tumačenju Lorana Versinija (2006: 153), ili *istorija* – u prevodu Raška Dimitrijevića (1946), to isto je za Didroa trebalo da bude i *drama* na pozorišnoj sceni. Didro je svoje pozorišne komade podnaslovom odredio kao *komedije*, ali, u teorijskim spisima, on ih svrstava u novi pozorišni izraz, kojim je trebalo da se na scenu vrati životna realističnost kroz likove iz neposredne stvarnosti i prozni govor, a taj pozorišni izraz, tj. takvu scensku izvedbu, Didro je nazvao *dramom*. Enciklopedijska definicija ("Drame", 1755) koju daje Male kaže da „drama ili kako se uobičajeno

[377] « C'est la contrepartie de *Jacques le Fataliste*. […] Il [cet ouvrage] est très intéressant, et tout l'intérêt est rassemblé sur le personnage qui parle. Je suis bien sûr qu'il affligera plus vos lecteurs que Jacques ne les a fait rire ; d'où il pourrait arriver qu'ils en désireront plus tôt la fin. Il est intitulé La Religieuse ; et je ne crois pas qu'on ait jamais écrit une plus effrayante satire des couvents. » (Diderot 1997: 1309)

kaže pozorišni komad, jeste delo u prozi ili u stihu, koje se ne sastoji u prostoj priči kao ep, već u predstavljaju radnje“.[378]

Reč *drama* dolazi iz starogrčkog i znači *radnja (action*). Latini su izumeli reč *actus*, ali ona označava samo *deo predstave*, dok se kod Helena *drama* odnosi na *ceo komad*. Prema tome – zaključuje Male – *pozorišni komadi* su kod Grka *drame*, tj. *oponašanje radnje*. Tako antička drama obuhvata tragediju, komediju i satiru. Male određuje starogrčku *satiru* (*satyre*) kao „vrstu poluozbiljne, polušaljive predstave“ («espèce de spectacle moitié sérieux moitié bouffon»). Ovaj enciklopedista podvlači i da se ne može prihvatiti gledište prema kojem se ime *drama* ograničava samo na tragediju, jer i komedija „predstavlja neku radnju“, što je i etimološko značenje pojma *drama*.

Pogodbeni način, upotrebljen u dvema uvodnim rečenicama za prethodni pasus koji se tiče *drame*, a u kojima je rečeno da je *trebalo* da, u pozorišnoj umetnosti, *drama* bude ono što je *istinita priča* u naraciji, tj. autentični isečak stvarnosti, vrednosno je dao ocenu i za sâm Didroov teatar. Sistematičan teatrolog, u *Razgovorima o Vanbračnom sinu*, u raspravi *O dramskoj umetnosti* i u *Paradoksu o glumcu*, koji je, kao pozorišni teoretičar, izazvao veliko interesovanje Lesinga, Getea i Šilera, Deni Didro je, međutim, kao pozorišni autor, na scenu izveo nezanimljive likove, a umesto *radnje*, tj. *drame*, ponudio je malograđanske moralitete. Umetnička bledoća Didroovih komada *Vanbračni sin* i *Otac porodice* objašnjava se njihovom didaktičkom prirodom: u njima autor nudi konvencionalno građansko moralisanje i ustajale etičke filosofeme. Didro je skrenuo estetiku u politiku, i *lepo* upotrebio kao *propagandno*, čime je izobličio etičku prirodu umetnosti. Odatle se mogu izvući svi razlozi zašto je didroovska pozorišna scena, umesto da odrazi *prirodno*, iscrtala *veštačko*. Kako je to oblast koja ulazi u temu etike poezije, što je naslov i sledećeg poglavlja u ovoj studiji, u njemu se i razmatra neuspela autentifikacija pozorišne fikcije, te se ona neće dalje ovde razvijati. Jedino bi se još moglo podvući da je Didro, na sreću po svoje stvaralaštvo, odveo u slepu ulicu samo svoj teatar; njegova narativna dela i dalje odražavaju vrednost u ogledalu bezinteresno lepog, koje se naziva umetnost.

[378] « Un *drame*, ou comme on dit communément une piece de théatre, est un ouvrage en prose ou en vers, qui ne consiste pas dans un simple récit comme le poème épique, mais dans la représentation d'une action. » (Mallet 1755)

© nermin vučelj

# VII
## Etika poezije
### *didaktička filosofema*

Deni Didro je na seoskom imanju barona Holbaha u Granvalu (Grand-Val), gde je dopremio kolekciju francuskih slika, koju je pribavio za rusku caricu Katarinu Drugu. U Holbahovom zamku, intelektualnom stecištu enciklopedista, pored domaćina, okupljeno društvo sačinjavaju i Didro sa suprugom i kćerkom Anželikom, te prusko-poljska portetistkinja gospođa Terbuš (Anne Dorothea Terbouche) koja se prihvatila toga da portretiše Filosofa, a u stvari s namerom da pokrade slikarska platna. U isto vreme, za štampu se priprema još jedan tom *Enciklopedije,* ali nevolja je u tome što nedostaje članak *Moral*, s obzirom na to da je Žan-Žak Ruso, koji je trebalo da ga napiše, odustao u poslednjem trenutku, uplašen da ne bude izložen policijskom progonu. Kao što to obično biva, kada iskrsne problem a ponestaje vremena, na Didrou je da uskoči i reši stvar. To je siže Šmitovog (Schmitt) pozorišnog komada *Liberten* (*Le Libertin*, 1997), što je termin koji bismo prevodno preneli sinonimno i kao *slobodoumnik* i kao *razvatnik*, svakako u zavisnosti od toga sa koje duhovne pozicije i iz koje ideološke i etičke matrice se sagledava pojava libertenstva: za prosvetitelje je to slobodumlje, a za jezuite razvratništvo.

U Šmitovoj pozorišnoj igri, gospođa Terbuš smatra da Didro ne treba da se prihvati toga da napiše takav članak, s obzirom na to da se od njega očekuje *prosvetljenje,* a ne *dogma*; ipak, ona želi da sazna da li bi Filosof, u vezi s temom članka, zauzeo Rusoov ili Helvecijev stav. Međutim, Didro smatra da obojica greše: Ruso veruje da je čovek „prirodno dobar", jer nije poznavao Didroovu taštu, a Helvecije veruje da je čovek „prirodno rđav", jer nikad nije proučavao nekog drugog, osim samog sebe. Moguće je da čovek nije prirodno ni dobar ni rđav, ali da u sebi nosi „težnju ka dobru", što bi ipak bila propovednička dogma koja suštinski ne znači ništa – tako filosofira Šmitov teatrski Didro.

## 1. Moral jednog libertena

Biološki determinizam sugeriše Šmitovom Didrou sa pozorišne scene da su svi ljudi *automati* kojima upravlja priroda: da bi čovek bio *moralan*, potrebno je da bude *slobodan*, da može da bira, da odluči da uradi radije jednu stvar nego drugu. Ali, čovek može biti samo ono što jeste, i zato ne može postupiti drugačije nego u skladu s onim što već jeste, a što je fiziološki ustrojeno. Zato, „sve što jeste, ne može biti ni protiv prirode, ni izvan prirode", te u tom smislu, „brak je samo nakaznost u poretku prirode" (Schmitt 2008: 235–236), jer ništa ne izgleda nerazumnije nego propis kojim se zabranjuje promena koja je zapisana u nama. Stoga Didro smatra da (2008: 256) „moral nije ništa drugo do umeće da se bude srećan" (« la morale n'est rien d'autre que l'art d'être heureux »). Činilo se da je članak „Moral" bio napisan, ali Didro ga je ipak u poslednjem trenu povukao iz štamparskog kalupa, zabrinut jer mu kćer Anželika obznanjuje da će se i sama rukovoditi *libertenskim* nazorima svoga oca. Zato Didro prelazi na teoriju o dva morala. S tačke gledišta pojedinca, „brak je samo beskoristan zavet"; ali s tačke gledišta zajednice, „brak ostaje neophodna institucija": supružnici duguju vernost spram dece (2008: 256).

Kako izmiriti oprečnosti i za preostalih deset minuta napisati članak u kojem će biti razmotren problem koji niko nije uspeo da reši u nekoliko hiljada godina? Didro je postao filosof da bi postavljao pitanja, a svi od njega traže odgovore – jada se on u Šmitovom komadu. Zato poželi ponekad da nije Didro, već da je Ruso, Helvecije ili Volter, da ima konačne stavove, uokvirene ideje koje se smeštaju u definicije a zatim stavljaju u knjige. Međutim, Didrou ideje nadolaze, sudaraju se; on se budi podržavajući jednu stvar, a leže s uverenjem protiv nje. I šta onda metnuti u članak *Moral*? Didro nalaže mladom saradniku da proveri šta je bilo napisano u članku *Etika* u jednom od prethodno objavljenih tomova *Enciklopedije*. Pisalo je – „videti *Moral*". Didrou je sinulo: „Moral, videti *Etika*". „Ali, to je prevara" – buni se saradnik. „Moral? Da. I odsustvo morala takođe" – uzvraća Didro. „Ali, naši čitaoci će listati oba toma i ništa neće pronaći" – zabrinut je mladi saradnik. „Utoliko bolje" – bezbrižan je direktor *Enciklopedije* – „to će ih naterati da razmisle". Mladić je razočaran. „Znači, takav je život" – zaključuje on. „Ne" – uzvraća Didro – „takva je filosofija". (Schmitt 2008: 299–300)

Čitava prethodna priča tipično je didroovska, a naveliko se prepričavala anegdota koju prenosi nekoliko didrologa da je gospođa Terbuš, inače prevarantkinja, kod Didroa izazvala puteno uzbuđenje dok ga je portretisala. Ipak, priča o nastanku članka „Moral" nije biografska beleška, već vešto osmišljena duhovita pozorišna fikcija *Liberten* koju je njen autor, Erik-Emanuel Šmit, u saradnji s rediteljem Gabrielom Agionon (Aghion),

pretočio u, još bolje, istoimeno filmsko ostvarenje, u kojem Didroa tumači glumac Vensan Peres (Pérez).[379]

Što se tiče stvarnih enciklopedijskih članaka „Etika“ i „Moral“, ni oni nisu svedeni samo na belešku, kojom se čitaoci upućuju na sinonimnu odrednicu, kao što je to slučaj u Šmitovoj pozorišnoj igri. U prvom enciklopedijskom članku (tom VI, 1756), pored odredbe da izvedenica iz starogrčkog označava *nauku o običajima* (*science des mœurs*), nepotpisani autor je dodao belešku da se termin *etika* više ne koristi, ili još samo u naslovima nekih spisa, i uputio čitaoce na članak „Moral“, koji će uslediti nekoliko tomova kasnije. Tako je latinska izvedenica za nauku „koja propisuje razborito vladanje“ dobila opsežan prostor u X tomu *Enciklopedije* (1765). Žokur, autor članka *Moral*, dao je istorijski pregled teorija o moralu od antike do modernog doba, a sama završnica sadrži zaključke o prednosti *moralnosti* nad religijskom *verom*, što je inače u skladu s poznatim Didroovim stavom da se može biti *moralan* bez religije, kao što ima toliko religioznih ljudi koji su bez morala. „Moralno načelo je sigurnije od verskog načela“ – piše Žokur – s obzirom na to da se civilizovani narodi slažu oko suštinskih pitanja morala, dok se umnogome razlikuju u pitanjima vere; uostalom, *vera* sav svoj uticaj crpe iz *morala*.

Prema tome, Didro nije napisao članak „Moral“; moguće da je redigovao završetak, u kojem su suprotstavljene moralnost i religioznost; možda je autor kratke beleške za odrednicu *Etika*. Dobro je poznato, i sam Didro je to isticao, podseća Artur Vilson: „svaki čovek ima neki tik, a Didroov je da morališe“ (1985: 352). Američki didrolog još otkriva (1985: 556) da je Filosof nameravao da napiše ogled o etici, a dokaz za to nalazi se u kratkoj belešci u jednom pismu (1771) u kojem se pominje samo to da Didro još nije počeo da piše svoju raspravu *De vita bona et beata*. Iako nema nijednog tematski zasebnog spisa u kojem je Didro razmatrao etiku poezije, on je, čini se, o njoj rekao dovoljno u raspravama iz dramaturgije, i u višetomnoj likovnoj kritici naslovljenoj *Saloni*.

Dosadašnja elaboracija Didroove estetike u ovoj studiji, kroz tematska poglavlja Lepo, Ukus, Genije, Pesnički jezik, Poezija i stvarnost, daje razloga da se zaključi kako Enciklopedista zastupa *senzualnu etiku*, tj. moralno načelo prema kojem je dobro ono što se čulnom opažaju pokaže kao takvo. To bi onda značilo da je poezija *amoralna* u odnosu na institucionalne propise, s obzirom na to da pojedinca suprotstavlja zajednici, i da je, u stvari, nemoralno sve što se nameće čoveku kao određeni model ponašanja. Međutim, Didro to ne sagledava na taj način. I kada se opredeljuje za Rasina *genija, a rđavog čoveka,* a ne za Rasina ~~„uzornog građ~~anina,

[379] Éric-Emmanuel Schmitt, *Le Libertin*, dans *Théâtre*, Paris 2008, 203–312; *Le Libertin*, film (F. Aghion, 2000), DVD, Éditeur Pathé 2001. Distribucija filma u Srbiji: *Bludnik*, Izdanje *Vojvotkinja od Albe* + *Bludnik*, DVD, Total Film, M Export Import, 2005, ISBN 86-04-00039-3.

a prosečnog pesnika“, naš filosof samo kaže da je građanska neuzornost klasicističkog genija nebitna spram lepote njegove poezije, a ne i to da je moralna neuzornost u samoj rasinovskoj poeziji nebitna sa stanovišta bezinteresno *lepog*.

Kao što je uočila Jelena Novaković, razdvajanje privatne i stavaralačke ličnosti nije dovelo Didroa do shvatanja o autonomiji umetnosti u odnosu na vanumetničku stvarnost. Osim „vrednovanja dela prema njihovoj unutarnjoj koherentnosti“ – kako Jelena Novaković naziva estetski sud – Didro procenjuje umetnička dela i prema njihovoj moralnoj pouci. Prema tome, „diveći se Rasinovoj genijalnosti“ – zaključuje autorka (Novaković 2001: 65) – Didro se divi onome što je „izvan konvencija i normi“ i na taj način izražava estetičke poglede svoga vremena u kome „klasični ideal mere, reda i sklada ustupa mesto idealu bezmerja, nereda, razbarušenosti“, a što je *romantizam*.

I kao što je u Šmitovoj pozorišnoj predstavi Didro prigušio libertenska gledišta, pribojavajući se pedagoške štete koju bi ona mogla da prouzrokuju u moralnom odgoju njegove kćeri, tako je on i u svojoj filosofiji umetnosti odustao od nauma da *estetiku*, umesto da je podvrgne već propisanoj etičkoj dogmi, „uzdigne u rang moralne vrednosti“ po sebi. Razlog tome je isti onaj kao i u Šmitovom komadu. Kako to sagledava Šuje: Didro je bio sebi dodelio ulogu *pedagoga*, ne samo u odnosu na kćer Anželiku, već i na samu javnost. Otuda moralizatorski karakter njegovih pozorišnih komada i teorijskih rasprava o pozorišnoj veštini.[380] Tako i u oblasti likovnih umetnosti, on zagovara *moralno slikarstvo* (*peinture morale*).

Koji je onda pravi Didro: Didro *moralizator* ili Didro *cinik*? Lester Kroker smatra da je Didroova etička misao zasnovana na „dualističkom obrascu moralizma i amoralizma“. Didro polazi od eskperimentalne moralnosti i nastoji da dokaže kako su sve naše moralne ideje uslovljene iskustvom; to je put kojim se dolazi do *moralnog skepticizma* (*moral specticism*) – smatra Kroker (Crocker 1952: 3). Tako se u priči *Razgovor jednog oca s decom* (*Entretien d'un père avec ses enfants*, 1772) autor poigrava s idejom o različitim moralnim kodeksima za različite individue, ali zaključuje da iz toga proizlazi opasnost od društvene anarhije;[381] stoga – prema Krokeru

[380] „Ako prihvatimo čak da je Didro bio u iskušenju da estetiku postavi na nivo moralne vrednosti, sigurno je da je tome podlegao samo po cenu brojnih ublažavanja, koja se objašnjavaju pedagoškom ulogom koju je on sebi dodelio, ne samo u odnosu na svoju kćer, već i spram javnosti.“ (« En admettant même que Diderot ait eu la tentation de promouvoir l'esthétique au rang de valeur morale, il est certain qu'il n'y a cédé qu'au prix de nombreuses atténuations, explicables par le rôle de pédagogue qu'il s'est attribué, non seulement envers sa fille, mais encore vis-à-vis de l'opinion publique. » – Chouillet 1973: 532)

[381] Priča *Razgovor jednog oca s decom* sastoji se od pripovesti u prvom licu, dijaloga i dva pisma. Četiri glavna sagovornika razmatraju odnos između moralne savesti pojedinca i poštovanja zakona zajednice. Didroov otac je u dilemi da li da uništi testament star više od petnaest godina, čiji svedoci potpisnici i izvršioci nisu više živi, i tako omogući sirotinji

(1952: 27–28) – odbacivši moralni skepticizam, Didro zauzima stanovište *univerzalne moralnosti* (*universal morality*) oslobođene svake relativnosti.

Međutim, etička dvojnost u Didroovoj filosofiji morala dolazi otuda što Didro pristupa i čoveku kao biološkom pojedincu, fiziološkom sklopu koji ima nagone, i društvu kao zajednici ljudi koja opstaje kroz institucionalizovane propise. Kako je to razjasnio Žak Prust, *amoralnost* se tiče samo *prirodnog* čoveka, uzetog kao pojedinca van bilo kakve društvene zajednice, a u okviru nje jedino kada delanje pojedinca ne utiče na opstanak zajednice. *Vrlina (vertu)* o kojoj govori Didro nema ničeg zajedničkog s individualnim moralom – tvrdi Prust. Umerenost i čednost nisu vrline, već *neprilični zahtevi* (*exigences incongrues*) licemernog morala, zasnovanog na neznanju ili nepoznavanju najdubljih stremljenja ljudske prirode. „Ono što Didro naziva vrlinom, u stvarnosti je samo najviši izraz društvenosti" – zaključuje Prust – „a Didro, napokon, ne zna za drugi moral do društveni."[382]

Što se tiče Didrove estetičke misli, a u odnosu na etiku, Lester Kroker zaključuje da se ona, posle *Rasprave o Lepom*, delimično kreće od *estetske vrednosti* do *upotrebne vrednosti*: „Jedna od glavnih funckija umetnosti je da postavi most između prirode i moralnosti. Umetnost je zasnovana na prirodi, i ona prirodu vraća čoveku; ali, umetnost je i čovekovo tumačenje prirode, u životne svrhe."[383] Na osnovu renesansne poetičke doktrine o povezivanju *lepog* i *korisnog*, a koju pronalazi i u Didroovoj teoriji, Kroker zaključuje da utilitarnost odnosi pobedu nad estetskim gledištem *Rasprave o Lepom*. Krokerove zaključke najbolje je proveriti u spisima u kojima se Didro neposredno i jasno izjasnio po pitanju etike poezije, a to su sledeći: *O dramskoj poeziji* (*De la poésie dramatique*, 1758), *Pohvala Ričardsonu* (*Éloge de Richardson*, 1762), *Salon iz 1763.* (*Salon de 1763*), *O Terenciju* (*Sur Térence*, 1765), *Ogledi o slikarstvu* (*Essais sur la peinture*, 1766), *Odvojene misli o slikarstvu, vajarstvu i poeziji* (*Pensées détachées sur la peinture, la sculpture et la poésie*, 1782).

---

da nasledi sveštenikovo imanje, ili da se drži zakona i objavi testament, kojim je imovina zaveštana porodici koja je već bogata. Sporedni likovi, uvedeni kao dijalog u dijalogu, predstavljaju različite tačke gledišta. Pravnici i sveštenici su za to da se poštuje zakon, Deni Didro i gđa D'Epine su na strani siromašnih, a Galijani smatra da treba pokušati oboriti testament zakonskim putem. Moralitet priče sadržan je u njenom podnaslovu: *Razgovor jednog oca s decom ili o opasnosti da se stavimo iznad zakona* (*Entretien d'un père avec ses parents ou du danger de se mettre au-dessus des lois*).

[382] « Ce que Diderot appelle la vertu n'est en réalité que l'expression la plus haute de la sociabilité, et Diderot ne connaît en définitive pas d'autre morale que sociale. » (Proust 1995: 330)

[383] "The evolution of Diderot's esthetic thought, then, from "Du Beau" on, is partly an evolution from quality to value. […] One of the major functions of art is to act as bridge between nature and morality. It is based on nature, and brings nature to man; but it is a human interpretation of nature, for human purposes." (Crocker 1952: 104)

## 2. Prosvetiteljska pozorišna propaganda

Pozorišna umetnost doba prosvećenosti inaugurisala je *dramu* kao novi umetnički vid koji je trebalo, prema zamisli njenih teorijskih zastupnika, da obezbedi autentičnu komunikaciju s pojedincem i društvom. S obzirom na to da je *tragedija* epohe klasicizma bila odraz prevaziđenih društvenih odnosa, zasnovanih na načelima nametnutim od strane aristokratije, koja je u međuvremenu izgubila predašnje privilegije, novo građansko društvo nametalo je svoju duhovnost koja je, osim u nauci i filosofiji, svoj izraz tražila i u umetnosti. Mitološke ili pseudo-istorijske osnove pozorišne radnje, junaci iz nepostojeće stvarnosti, bolesne strasti u osnovi tragičkog sukoba i ispunjenje staleške dužnosti u raspletu, automatizovano kretanje na sceni, svečani kostimu u opreci s okolnostima radnje, neprirodnost govora usled oponašanja antičkog skandiranja: sve je to odlikovalo klasičnu tragediju minulog veka.

Novi vek je, međutim, propagirao umetničku autentičnost kroz načela po antičkoj etimologiji novoimenovanog žanra *drama*: junaci iz stvarnosti u kojoj i sami živimo, društvene okolnosti u osnovi radnje, realistični kostimi i dekor, autentičan govor ispunjen spontanošću koja podrazumeva istrgnute i nedovršene rečenice, krike i mumlanje, i reči-poštapalice. Imajući u vidu sve zamerke na račun klasicističkog pozorišta, izgleda da je teorija dramaturgije u 18. veku nadmeno porazila *Le Grand Siècle*. Međutim, praksa ju je sama demantovala. Nikakva tzv. *drama* iz 18. veka ne može se porediti s umetničkim dometima jednog Rasina, da gotovo ne zavređuje ni da bude pomenuta. Komediografi epohe prosvećenosti su mlaki, a ni Bomarše i Marivo se ne mogu porediti s Molijerom. Razlog za krah pozorišne umetnosti u 18. veku leži u njenoj teoriji dramaturgije.

Feliks Gef (Gaiffe), u opsežnoj studiji *Drama u Francuskoj u 18. veku* (*Le Drame en France en XVIII$^{e}$ siècle*, 1910), sav pozorišni opus prosvećenosti svodi na odrednicu *didaktičke filosofeme*. Kako se pozorišna forma oslobađala formalnih klasičarskih načela sistematizovanih u Boalovoj teoriji, tako se menjalo i samo stvaralačko odredište: umesto brige o umetničkoj lepoti, na scenu stupa potraga za „moralnom i društvenom korisnošću“ (« utilité morale et sociale ») – veli Gef (1910: 27). Tako „moralna poduka“ (« enseignement moral ») postaje suštinski cilj drame, a drama postaje „komad s tezom“ (« pièce à thèse »), „dijaloška javna rasprava“ (« conférence dialoguée ») u kojoj je svakom glumcu dodeljen „deo istine“ koji treba „da utuvi u glavu gledaocu“ (Gaiffe 1910: 250). Gef zaključuje i da se „pod tu nižu formu“ (« sous cette forme inférieure »), koju je već Volter koristito u velikom broju tragedija, predstavlja drama u 18. veku. Isti je slučaj i s Mersijeovim (Mercier) komadima – pojedinačnim primerima potkrepljuje svoje zaključke Gef: „moralna lekcija“ (« leçon morale ») direktno izražena u svakoj sceni, u svakom redu,

u „razvučenim govorima" (« prolixes discours ») njegovih junaka. Doslovno, svi autori su toliko direktno nudili svoje teze, da nije bilo potrebe da se tumače, niti da se traga za značenjima u njihovom delu:

> Predavanje iz morala koje je trebalo da nam bude održano, održaće nam, čas neki rezoner koji nam u svakoj značajnoj sceni saopštava šta autor misli i šta mi treba da mislimo, čas sami junaci, koji će zastati s užitkom, kako bi nam izdiktirali neko mišljenje o likovima, o njihovog okruženju i glavnim društvenim pitanjima koja pokreće pozorišni komad.[384]

Slabost *drame* leži u odsustvu psihološke analize, o kojoj je u 18. veku – kako Gef zaključuje – umetnički brinuo jedino Marivo. Međutim, iz sveopšte inferiornosti *drame* 18. veka, u odnosu na *tragediju* prethodnog veka, kao „srećni izuzetak" (« une heureuse exception ») Gef izdvaja, mada bez valjanog argumenta, Sedenov komad *Filosof, a da to ne zna* (*Le Philosophe sans le savoir*, 1766), i izvodi zaključak o tome šta je nedostajalo 18. veku kako bi imao umetnički vredno, a ne samo propagandno pozorište (1910: 286): trebalo je „više Sedena, a manje Didroa" (« plus de Sedaines et moins de Diderots »). Didroov *greh*, u Gefovom kritičkom pogledu, u tome je što je on *Vanbračnim sinom* započeo seriju pozorišnih smejurija, sa stanovišta re- cepcije 20. veka. Naime, drame 18. veka su romaneskni komadi u kojima junaci, kada se podigne zavesa, retko znaju sa sigurnošću kome je ko otac, sin ili brat, te nad celom porodicom lebdi tajna o građanskom položaju; u tim *dramicama*, obavezno se pominju daleka putovanja s brodolomima i tajna venčanja; a rasplet nastaje razotkrivanjem istine o stvarnom porodičnom i staleškom poreklu junaka, i onda jedni drugima uplakani padaju u zagrljaj. Tako Gef sažima (1910: 305) tematska načela drame 18. veka. Iako svaka epoha ima svoje shvatanje šta je *prirodno*, te neminovno *prirodno* prethodne epohe izgleda *konvencionalno* i *izveštačeno* za epohu koja ju je smenila, čega je i Gef svestan, *drama* je *bezuspešno* pokušala da iznađe *svoj stil* (1910: 522).

## 3. Didaktika drame

Didroov dramski neuspeh najbolje se ogleda u njegovom, po brojnosti, skromnom pozorišnom opusu: *Vanbračni sin* (*Le Fils naturel*, 1757), *Otac porodice* (*Père de famille*, 1758) i, kazano Gefovim atrubutom dodelje-

---

[384] « Le cours de morale qui doit nous être enseigné sera professé, tantôt par un raisonneur, qui, à chaque scène importante, nous apprendra ce que l'auteur en pense et ce que nous devons en penser, tantôt par les héros eux-mêmes, qui s'arrêteront complaisamment pour nous dicter une opinion sur leurs personnes, sur leur entourage et sur les principales questions sociales qui soulève la pièce. » (Gaiffe 1910: 252)

nim Sedenu, „srećni izuzetak“ je komad *Je li dobar?Je li zao?* (*Est-il bon ? Est-il méchant?*, 1775). Didro je bio opsednut time da bude upamćen kao dramaturg i očekivao je za života pozorišnu slavu. Međutim, *Vanbračni sin*, koji je najpre bio izveden za probrano društvo vojvode D'Ajena (D'Ayen), pojavio se na nacionalnoj sceni Komedi-Fransez tek 1771, i ubrzo je skinut jer su glumci bili nezainteresovani da ga dalje izvode. Izgleda da se komad nije više nigde ni izvodio čitava dva veka.

Versini beleži (Diderot 2000: 1077–1078) da je tek 1984. godine grupa studenata glume izvela u Eks-en-Provansu komad, povodom kolokvija *Didro, slikarstvo i muzika*, koji je organizovao Pjer Volc (Volcz). U Ruanu je 1993. godine, Alen Bezi (Bézu), direktor Pozorišta Dve obale (Théâtre des Deux Rives), prikazao četvorosatni projekat *Roman o Vanbračnom sinu*, sačinjen od komada *Vanbračni sin* i teorijske rasprave *Razgovori o Vanbračnom sinu*.[385] Ipak, uvrstiti danas *Vanbračnog sina* u redovni pozorišni repertoar bilo bi zaista čudno. Dovoljne razloge da se u to sumnja pruža prvi zvanični didrolog Žak-Andre Nežon: ima dosta „suviše dugih scena“, koje pre liče na *filosofske rasprave*, nego na komične scene; sagovornici „misle odviše, raspravljaju odviše, delaju nedovoljno“; u likovima „suviše često“ otkrivamo samog autora „s ogrtačem filosofa“ (Naigeon 1821: 170–171).

U Didroovoj *komediji* bez komičnog, osećanja su lažna, postupci konvencionalni, a govor izveštačen. Ono što je vidljivo i jasno, dodatno je nepotrebno verbalizovano. Klervil se obraća direktno prijatelju Dorvalu i doslovno opisuje njegovo duševno stanje (čin II, sc. 4), iako publika to može da pročita iz samog Dorvalovog držanja: „Uznemireni ste! Ne razgovarate sa mnom! Vaše oči pune se suzama! Shvatam vas, ja sam izgubljen!“[386] U trećem činu, scena 4, Rozalija pada u fotelju izgovarajući reči koje nemaju doslovni smisao, već prenosni da opišu duševno stanje: „ja umirem“; na to jednoglasno uzvraćaju Dorval i Klervil – „o, nebo! ona umire“.[387] Emotivna neuverljivost začinjena je maksimama koje likovi izgovaraju u svečanom didaktičkom tonu. „Ništa ne ponižava toliko kao nepravda“ – uzvikuje Dorval u sedmoj sceni trećeg čina. „Ma kakvo bogatstvo da sakupite“ – red je na Konstancu da izvuče iz rukava poučni aforizam (čin IV, sc. III) – „ako nedostaje vrline vašoj deci, ostaće siromašni“.

Ukratko, *Vanbračni sin* je loš komad; nasuprot tome, teorijski dodatak komadu, *Razgovori o Vanbračnom sinu*, dobar je u dovoljnoj meri da je

[385] Podaci preuzeti iz: *Diderot en liberté*, document. *Magazine littéraire* 391, Paris 2000, 53.

[386] « Vous êtes troublé! Vous ne me parlez point! Vos yeux se remplissent de larmes! Je vous entends, je suis perdu! » (Diderot 2000: 1094).

[387] « ROSALIE, tombant dans un fauteuil. – Je me meurs. DORVAL et CLAIRVILLE. – Ö ciel! elle se meurt. » (Diderot 2000: 1102)

rado postavljan na pozorišnu scenu i na kraju 20. veka. Neuspeh *Vanbračnog sina* leži u lažnosti osećanja likova, površnoj psihologiji i izveštačenim zbivanjima. Vrednost *Razgovora* je u tome što je u njemu Dorval podvrgnut slojevitoj psihološkoj autoanalizi. Žak Šuje kaže da je prava tragika *Vanbračnog sina* prikazana u *Razgovorima o Vanbračnom sinu*: u „Trećem razgovoru" ("Troisième Entretien") imamo otvoreno priznanje da je Rozalija jedina žena koju je Dorval ikada voleo (Chouillet 1973: 461). Incestuozni par Dorval–Rozalija, a oni tek na kraju komada saznaju da su brat i sestra, „pravi je ljubavni par" – ispravno zaključuje Šuje. Ono što posle dobijamo kao konvencionalne parove Konstanca–Dorval i Rozalija–Klervil, samo su „lažni parovi". Da se Didro držao autentičnih osećanja svojih likova, „drama bi skliznula u tragediju", što je autor „priželjkivao", ali „nije hteo da napiše" – veruje Žak Šuje, te zato, nije preostalo drugo do „privesti likove na opašti govor koji im jemči pravo na položaj saglasan onom koji imaju drugi, iako to ni na koji način ne odgovara stvarnosti osećanja" (Chouillet 1973: 460–461).

Što se tiče drugog komada, on je imao neznatno bolju sudbinu, pre nego što je, izgleda zauvek, nestao s pozorišnih dasaka. Najpre izveden u Tuluzu (1759), *Otac porodice* se s uspehom prikazivao u Bordou, Marselju, Lionu; na sceni Komedi-Fransez imao je sedam izvođenja 1761. godine, i devet izvođenja 1769. godine; čak je izveden i u Beču pred austrougarskom caricom Marijom Terezijom (1771), a zatim i u Napulju (1773). Međutim, i ova Didroova *komedija* sadrži sve tipične elemente pozorišnih komada 18. veka: dva zaljubljena para suočena s protivljenjem oca, ubogu pralju čije vrline proizlaze iz skrivane tajne o poreklu, srećno razrešenje na kraju, uz prepoznavanja krvnih veza i, što je još značajnije, zadobijanje višeg društvenog položaja, kojeg je vanbračno dete lišeno sve dok ne bude priznato od biološkog oca.[388]

Nežonova kritika drugog Didroovog komada povoljnija je po autora nego ona izneta na račun *Vanbračnog sina*: „živ, jednostavan i prirodan dijalog" (« un dialogue vif, simple et naturel »); ni *Otac porodice* nije lišen toga da se autor oglašava kao filosof kroz usta likova, ali je to „manje

[388] U komadu *Otac porodice*, Sen-Alben (Saint-Albin) voli ubogu pralju Sofiju (Sophie), koja ipak krije neku plemenitu tajnu o svom poreklu, a njegova sestra Sesila (Cécile) voli Žermeja (Germeuil), koji mu je prijatelj. Kako njihov otac, gospodin D'Orbeson (D'Orbesson), ne odobrava nedostojne brakove, Sen-Alben je spreman da pobegne sa Sofijom, a sestra Sesila se opredeljuje za manastirski zavet, čime ne bi ni izdala svoju ljubav ni dovela u pitanje očev autoritet. Na kraju, ljubavni parovi dobijaju očev blagoslov, naravno čim se otkrije da budući zet i snaha stoje više na društvenoj lestvici nego što se to isprva mislilo. Da hipokrizija bude veća, jedina zloća u komadu je ujak D'Ovile (D'Auvilé), koji nastoji da naudi sestriću i sestričini, tako što njihovog oca podstiče da ih razbaštini, prokune i odrekne ih se. Na kraju on biva proteran, a porodica ostaje složna, budući da je odbranjenja vrlina nad vrlinama: uvažavanje stečeno samo pukom pripadnošću višoj građanskoj klasi.

uočljivo" nego u *Vanbračnom sinu* (Naigeon 1821: 170–171). Osnovanost Nežonovog suda ima potvrdu u dvema scenama iz drugog čina: druga scena, u kojoj otac ubeđuje kćer Sesilu u potrebu bračne zajednice, i odvraća je od nauma da ode u manastir;[389] i šesta scena, u kojoj otac raspravlja sa sinom Sen-Albenom o braku, sreći i društvenim normama. Te dve scene su odlične zato što su u njima junaci spontani, i bilo kakva pouka koja bi mogla da se izvuče dolazi prirodno, iz sučeljavanja argumenata sukobljenih sagovornika, i nije veštački umetnuta kao didaktička filozofema koja je unapred pripremljena, i koju treba samo uklopiti u dramski dijalog. Sen-Albenov gnev spram nemilosrdnog oca bistri mu um, i on zaključuje kako roditelji umišljaju da su mudri, samo zato što su njihove strasti drugačije od strasti njihove dece. „Dali su nam život samo da bi njime raspolagali" – Sen Alben iz sebe odapinje strelice umočene u otrov istine. „Ispunjavaju nam život gorčinom, i kako bi mogli da budu ganuti našim mukama?" – opravdano se pita on, na šta D'Orbeson ne ume da odgovori nikako drugačije nego da se pozove na autoritet oca koji ničim drugim nije zadobijen do prostim biološkim pravom.[390]

Propast ne samo Didroovih komada, već i ogromnog broja onih čiji su autori njegovi savremenici, proizlazi iz otvorene propagande na kojoj su i bili sazdani. Filiks Veksler se poziva na Gefovu analizu kada zaključuje da je drama služila kao „sredstvo filosofske propagande" ("vehicle for philosophic propaganda"), budući da ju je filosofski klan i koristio kao žanr preko kojeg će edukovati javnost. Didro je bio „svestan mogućnosti" da „novo pozorište" postane „politička opozicija" tadašnjoj državnoj vlasti – procenjuje Veksler (Vexler 1922: 22) – ali bojao se da bude suviše „otvoreni kritičar" u vreme kada se *Enciklopedija* suočavala s problemima od strane vlasti. Iz tog razloga, Didro je pribegao tome da nas u raspravi *O dramskoj poeziji* pozove da čitamo *između redova* njegove pozorišne komade – smatra američki didrolog. Međutim, ne može se čitati između redova kada su i sami redovi prazni. Žak Šuje je izneo dobre razloge zbog kojih je propalo Didroovo pozorište: autor u njima pridikuje kao sveštenik, a razvučene tirade o vrlini samo su proizvele suprotan efekat; zato: „Da se samo spretno poslužio svojim likovima da obznani vlastiti glas,

[389] Versini saznaje da je ta scena izostala iz komada u izdanjima iz 1769. i 1772. godine budući da je ocenjeno da ona sadrži antimonarhističke aluzije. (Diderot 2000: 1213)

[390] « SAINT-ALBIN. – Ils se croient sages, parce qu'ils ont d'autres passions que les nôtres. LE PÈRE DE FAMILLE. – Taisez-vous. SAINT-ALBIN. – Ils ne nous ont donné la vie que pour en disposer. LE PÈRE DE FAMILLE. – Taisez-vous. SAINT-ALBIN. – Ils la remplissent d'amertume ; et comment seraient-ils touchés de nos peines? ils y sont faits. LE PÈRE DE FAMILLE. – Vous oubliez qui je suis, et à qui vous parlez. Taisez-vous, ou craignez d'attirer sur vous la marque la plus terrible du courroux des pères. » (Diderot 2000: 1224–1225)

šteta bi bila neznatna. Dorval iz *Razgovora* govori za Didroa, i niko time nije iznenađen.“[391]

Problem s moralizmom u estetici je, kako to dobro objašnjava srpski teoretičar Ivo Tartalja (2000: 68), u tome što bi moralisti u umetnosti hteli da vide čoveka kakav treba da bude, umesto da ga sagledaju onakvim kakav jeste. Da je u pozorištu Didro zaista video sredstvo filosofske propagande za građansko podučavanje, proizlazi iz čitanja rasprave *O dramskoj poeziji*. U toj raspravi autor polazi od *čovekovih dužnosti* (*devoirs des hommes*) kao tematske osnove za dramsko delo: pozorišni gledaoci će na sceni susresti one „s kojima bi želeli da žive“, jer oni predstavljaju vrline, i odlazak u pozorište „spasiće ih od društva loših ljudi“ (Diderot 2000: 1280). I sami autori, kada pišu, uvek moraju da imaju u vidu *vrlinu* (vertu) i *čestite ljude* (gens vertueux), u smislu da računaju na takve čitaoce i gledaoce svog dramskog dela – veruje Didro. I žanrovska podela drame, koju je izveo Didro (2000: 1279), ukazuje na didaktički i moralizatorski karakter, pripisan pozorištu: *vesela komedija* (*la comédie gaie*) prikazuje *smešno* i napada *porok*, *ozbiljna komedija* (*comédie sérieuse*) prikazuje *vrline* i veliča *dužnosti*, *tragedija* (*la tragédie*) prikazuje *porodične* ili *društvene* nevolje. Da bi pesnik ispunio zadatak kao dramaturg, potrebno je da poseduje određene *osobine* (*qualités*), a one se, kako ih sagledava Didro, sastoje u sledećem: pesnik treba da bude filosof, da siđe u sebe, da pronikne u ljudsku prirodu, da je temeljno obavešten o stanju društva. Didro neprestano ponavlja da nas *čestitost* (*l’honnête*) gane na „najličniji i najnežniji način“, kako ne mogu mržnja i smeh:

> Parter u pozorištu jedino je mesto na kojem se mešaju suze čestitog i rđavog čoveka. Tamo rđav čovek negoduje protiv nepravdi koje bi počinio; saoseća u nevoljama koje bi prouzrokovao, i srdi se na čoveka njegovog karaktera. Ali utisak je utisnut; on ostaje u nama, uprkos nama; i rđav čovek izlazi iz svoje lože manje spreman da učini zlo nego kada ga grdi strog i grub besednik.[392]

Didro sanjari o pozorištu u kojem bi se najznačajnija etička pitanja razmatrala tako da to ne naruši samu dramsku radnju. Zato on razmišlja o *filosofskoj drami* (*drame philosophique*), kao žanru „u kojem bi se predsta-

[391] « Si seulement, par un tour d’adresse, il se servait de ses personnages pour faire entendre sa propre voix, le dégât serait minime. Le Dorval des *Entretiens* parle pour Diderot, et nul n’en est choqué. » (Chouillet 1973: 457

[392] « Le parterre de la comédie est le seul endroit où les larmes de l’homme vertueux et du méchant soient confondues. Là, le méchant s’irrite contre des injustices qu’il aurait commises; compatit à des maux qu’il aurait occasionnés, et s’indigne contre un homme de son propre caractère. Mais l’impression est reçue; elle demeure en nous, malgré nous; et le méchant sort de sa loge moins disposé à faire le mal que s’il eût été gourmandé par un orateur sévère et dur. » (Diderot 2000: 1283)

vio moral direktno i uspešno“; zato on pravi skicu svoje buduće drame o Sokratovoj smrti, i „zadovoljan bi umro“ – kako veli (2000: 1284) – kada bi ispunio taj zadatak kako ga je zamislio. S obzirom na to da jednu takvu dramu nije napisao, neosnovana je Didroova zamerka upućena kritičarima, koje smatra „jadnim ljudima koje sažaljeva“ (2000: 1285), ukoliko u njegovoj zamisli *filosofske drame* ne vide ništa drugo do „nizanje filosofskog i hladnog govora“ (« enchaînement de discours philosophiques et froids »).

Zanimljivo je da u raspravi *O dramskoj poeziji*, u kojoj autor zagovara novo pozorište za novo doba, kada svoja gledišta želi da ilustruje dobrim primerima, Didro poseže za klasicističkim teatrom. „Možda niko nije vladao umećem dramskog dijaloga“ u meri u kojoj je njome vladao Kornej – divi se Didro, jer: gde god da zastanete u njegovom dijalogu, u verbalnom sukobljavanju likova, „uvek vam se čini da je u pravu onaj koji u tom trenutku govori“, toliko je ubedljiv Kornej (2000: 1325). „Ne možete napisati jednu rasinovsku scenu, a da niste rođeni kao Rasin“ – jedno je od brojnih Didroovih ushićenja kraljem klasične tragedije (2000: 1327). Ni Molijer se ne može oponašati:

> Ima scena od jednosložnih reči sa četiri ili pet sagovornika, u kojima svaki kazuje samo svoju reč; ali ta reč je u karakteru, i odslikava ga. Postoje mesta u *Učenim ženama* zbog kojih pero ispada iz ruke. Ako imamo kakav talenat, on iščili. Čitave dane provodimo a da ništa ne radimo. Samima sebi se ne dopadamo. Hrabrost se jedino vraća što više gubimo sećanje na ono što smo pročitali, i što se više razvejava utisak koji smo iz tog poneli.[393]

U ogledu *O Terenciju* (*Sur Térence*, 1765), Didro ponavlja prethodno iznete stavove da za dramske junake treba uzeti *čestite ljude*, jer veličanje vrline na sceni gledaoca ispunjava takvom snagom da ga ona prati na ulicama kad izađe iz pozorišta. Iz tog razloga naš estetičar „poziva mlade pesnike da naizmenično prelistavaju Molijera i Terencija“ (Diderot 2000: 1360), jer od tih autora naučiće se verodostojnom slikanju likova. Međutim, Didro nikako ne uviđa da je veličina dragih mu dramatičara upravo u tome što oni nisu pridikovali gledalištu, kao što je on činio u svojim komadima, i u tome što su oni oslikali živo sve psihološke dubine svojih junaka, dok je on ostao na površini i likovi mu predstavljaju puke tipološke konvencije; tj. Didro je izgubio iz vida bezinteresni karakter umetničkog utiska i sveo je pozorište prvenstveno na školu za moralnu poduku.

---

393 « Molière est souvent inimitable. Il y a des scènes monosyllabiques entre quatre à cinq interlocuteurs, où chacun ne dit que son mot; mais ce mot est dans le caractère, et le peint. Il est des endroits dans Les Femmes savantes, qui font tomber la plume des mains. Si l'on a quelque talent, il s'éclipse. On reste des jours entiers sans rien faire. On se déplaît à soi-même. Le courage ne revient qu'à mesure qu'on perd la mémoire de ce qu'on a lu, et que l'impression qu'on en a ressentie se dissipe. » (Diderot 2000: 1327)

Iz Molijera i Rasina možemo izvući pouku, jer svaka istinska umetnost nas nečemu i podučava, ali oni ne oglašavaju svoje maksime kao što to čini teatar 18. veka. Na štetu same drame epohe prosvećenosti, moralne vrednosti koje ona promoviše, sa stanovišta društva 21. veka, u znaku su predrasuda, taštine i osrednjosti. U *Vanbračnom sinu* nije odbačena predrasuda o osobi rođenoj izvan zakonite bračne zajednice. Diskriminacija te vrste nije nestala na kraju komada, već je izgubila smisao kada je Dorval dobio zakonsko priznanje kao sin. U *Ocu porodice*, Sen-Alben je negativni model za sve mladiće plemenitog roda, zato što voli devojku bez imena, porodice i imetka, i na kraju devojka ne postaje dostojna porodice svog izabranika zato što je svoje vrednosti dokazala uprkos poreklu, već dostojnom postaje kada joj se vrati društveni položaj koji joj pripada, a koji joj je na rođenju bio uskraćen.

Nema kraja iščuđavanju što je Didro u pozorištu stao na tu stranu društvene moralnosti, umesto da se usudio da učini u drami ono što je učinio u romanesknom stvaranju: da Dorval ostane do kraja to što jeste – *kopile*, što je u 18. veku značilo društvenu izopštenost, ali i da postane i *rodoskrvnik*, u incestuoznoj ljubavi sa sestrom Rozalijom i tako se suoči s dvostrukim gnevom društva; zatim da Sen-Alben napusti roditeljski dom zarad pralje Sofije, uprkos roditeljskoj kletvi. Ali, očigledno da bi takav siže zaprepastio pozorišnu publiku druge polovine 18. veka, a Didro je očajno priželjkivao da za života stekne slavu kao dramatičar. Čudno je zašto Didro nije postupio umetnički *ispravno* budući da je bio svestan toga da savremenost ne može obezbediti umetničku trajnost, već samo prolaznu slavu, zbog čega je stalno isticao kako računa na buduće recipijente, a ne na svoje savremenike. Iz tog razloga on i nije ponudio romaneskna dela publici svoje epohe, osim nekolicini inostranih čitalaca Grimove *Književne prepiske*, već ih je odložio u fioku za budućnost, kada njega ne bude.

Budućnost o kojoj je maštao Didro, a što je naša sadašnjost, poručuje da bi mu bila zahvalna da je tako postupio i s *dramama* s tragičkim okolnostima, da ih je napisao, umesto komada koje je ostavio, jer te *komedije* nju, tj. našu savremenost, ne zanimaju. Jedini ustupak koji mu je budućnost napravila sastoji se u tome što su, i na kraju 20. veka, na sceni izvođeni *Razgovori o Vanbračnom sinu*, kao i u tome što se sa zanimanjem mogu čitati stranice Didroovog trećeg komada.

Treći komad – *Komad i Prolog (La Pièce et le Prologue*), prvobitno je jednočinka u trideset sedam scena napisana tokom jednog prolećnog vikenda 1777. godine i izvedena u salonu gospođe de Mo (Maux), a koja, kroz nekoliko redakcija rukopisa, prerasta u prozni komad u četiri čina *Je li dobar? Je li zao?*, u 20. veku prvi put postavljen na scenu 1913. u pariskom Odeonu. U Komedi-Fransez 1955. godine bilo je trinaest izvođenja. Sledeća postavka komada, saznajemo posredstvom Lorana Versinija, bila

je 1984. godine. Artur Vilson beleži da je treći, ujedno i poslednji, Didroov komad *originalan* i da predstavlja „društvenu satiru“, ali „ne tako duboku i razjedajuću“ (« bien moins profonde et bien moins mordante ») kakvu predstavlja *Ramoov sinovac* (Wilson 1985: 574).

Glavni lik, vragolasti, ali dobrodušni Arduen (Hardouin), koji je sâm Didro – kako kaže Versini - upliće se u šest slučajeva svojih prijatelja i poznanika, i, koristeći se obmanom, nastoji da ih razreši na opštu dobrobit i sa što manje štete po učesnike u događajima.[394] Vilson procenjuje da je Didro uspeo da usaglasi sve elemente vrlo složene dramske intrige. Značaj komada potvrđuje se intertekstualnim iščitavanjima kojima su pristupili neki didrolozi. Tako nas Vilson upućuje na jedan članak na italijanskom jeziku, a u kojem autor (Roberto F. Guisti) upoređuje Arduenov odnos s drugim likovima s odnosima koji vladaju među Pirandelovim junacima (Luigi Pirandello) u predstavi *Šest likova u potrazi za piscem* (*Sei personaggi in cerca d'autore*, 1921), koja predstavlja komad u pripremi u kojem prisustvujemo glumačkoj probi, na koju se pojavljuje jedna porodica tražeći dramaturga koji će napisati njihovu priču. Loran Versini upoređuje Didroovu *porodičnu zabavu* (*divertissement domestique*) sa Marivoovom komičnom jednočinkom u trinaest scena *Glumci od zanata* (*Les Acteurs de bonne foi*, 1757), svojevrsnoj predstavi u nastajanju, a u kojoj glumci na sceni igraju vlastitu privatnost. Versini, u kritičkoj belešci (Diderot 2000: 1432), povlači paralelu i s Bomaršeom, te Arduena naziva Figarovim bratom, tim „obešenjačkim i zajedljivim nadzirateljem“ (« machiniste malicieux et caustique »), koji vuče konce u odnosima između drugih ljudi.

Vrednost ovog Didroovog komada je u njegovom razrešenju: ostaje nedoumica u vezi s Arduenom izražena u samom naslovu komada – „je li dobar? je li zao“. To je isto ono što je u vezi s *prevarantom,* na samom kraju komada, gospođa Šepi upitala gospođicu Bolije (Beaulieu), na šta ova uzvraća da je on, Arduen, i dobar i zao – „jedno za drugim“, a gospođa De Vertijak na to dodaje – „kao što su i svi ljudi.“[395] To je ironija iste vrste, kao i ona u Šmitovom komadu *Liberten* (scena 25), u kojem *pravi* Didro svom mladom saradniku kaže da je moral *obmana* (*escroquerie*), jednako kao i

[394] Gospođa de Šepi (Chépy) nagovara pisca Arduena da napiše neki scenski igrokaz za otmeno društvo koje se okupilo kod gospođe De Malv (Malves). Svaka zvanica, međutim, pristigla je s nekom svojom skrivenom nevoljom. Gospođa De Vertijak (Vertillac) dovela je kćer kako bi raskinula njenu vezu s mladićem koji joj nije po volji, u suprotnom će je otpremiti u manastir. Mladić o kome je reč, gospodin Kranse (Crancey), prerušen u predvodnika njihove kočije, stiže na imanje gospođe De Malv. Obraća se Arduenu za pomoć. Arduen ga uverava da će čitavu stvar urediti tako da će gđa De Vertijak na kraju moliti mladića da se oženi njenom kćeri.

[395] « MME DE CHÉPY. – Est-il bon ? Est-il méchant ? MLLE BEAULIEU. – L'un après l'autre. MME DE VERTILLAC. – Comme vous, comme moi, comme tout le monde. » (Diderot 2000: 1501)

*odsustvo morala*. Navodne enciklopedijske odrednice „etika, videti *moral*" i „moral, videti *etika*", ne kazuju ništa, a sugerišu mnogo, jer podstiču na razmišljanje – ubeđen je Šmitov Didro. To može biti poenta i komada *Je li dobar? Je li zao?*, što mu daje na značaju, jer umetnička vrednost jednog dela proističe iz moralnog stanja koje služi kao osnova dramskog zbivanja, a ne iz nekakve didaktičke filosofeme, koja je uzeta za podnaslov i epigraf samog dela. U suprotnom, delo je samo potrošna roba u propagandne svrhe, a ne umetnička vrednost koja iznova pokreće duhove.

## 4. Pedagogija umetnosti

Ako postoje dva morala – *društveni* i *individualni*, o čemu u vezi s Didroom tvrde Žak Prust u studiji *Didro i Enciklopedija* i Erik-Emanuel Šmit u komadu *Liberten*, onda se Didroov pozorišni promašaj sastoji u tome što je on umetnosti pretpostavio društveni moral, umesto da se držao onog što je etika umetnosti, a to je lični moral, ili, rečeno u duhu Oskara Vajlda, onaj moral prema kojem se *nemoralnim* smatra sve što sprečava čoveka da bude ono što jeste. Upravo je društveni moral taj koji sprečava razvoj individue.[396] Ali, Didro nije odstupio od građanske moralnosti kada je reč o pozorištu, zato se nije ni ostvario kao dramatičar. Mana Didroa estetičara u tome je što je on, teorijski, čitavu umetnost, a ne samo pozorište, podredio institucionalnoj etičnosti. Tako on u poslednjem estetičkom spisu, u *Odvojenim mislima o slikarstvu, vajarstvu i poeziji* (1782), izjavljuje:

> Ma kakav talenat da je u nekom nečasnom delu, suđeno mu je da bude uništeno, ili od strane ozbiljnog čoveka, ili od strane sujevernog ili pobožnog čoveka. – Šta! Bili biste dovoljno varvarin da polomite Veneru lepe stražnjice? – Ne bih to propustio, ako bih zatekao svog sina kako se samozadovoljava u podnožju te statue.[397]

I još se Didro brani retorskim pitanjem: zar ne bi umetnici sami bili „duboko ožalošćeni" ako bi njihovo delo nevinu mladost „skrenulo s puta vrline"? Naš *pedagog* ne osporava umetničku vrednost dela sa stanovišta

[396] U *Slici Dorijana Greja*, Oskar Vajld to objašnjava na sledeći način: „Nesklad je prisiljavati nekoga da bude u harmoniji s drugima. Sopstveni život je nešto veoma važno. […] Moderna moralnost sastoji se od prihvatanja standarda sopstvenog vremena. Smatram da je prihvatanje standarda svog doba za svakog kulturnog čoveka jedan oblik najgrubljeg nemorala." (Vajld 2004: 75)

[397] « Quelque talent qu'il y ait dans un ouvrage malhonnête, il est destiné à périr, ou par la main de l'homme sévère, ou par la main de l'homme superstitieux ou dévot. «Quoi ! vous seriez assez barbare pour briser la *Vénus aux belles fesses* ? - Si je surprenais mon fils se polluant aux pieds de cette statue, je n'y manquerais pas. »» (Diderot 2000: 1021)

estetskog suda, nego se samo boji toga što neka od tih velikih dela mogu da nanesu pedagošku štetu. U *Salonu iz 1767,* tim povodom on veli:

> Zaista, ko među nama, neko slikarsko ili vajarsko delo, koje bi posedovao, a koje bi bilo kadro da navede na razvrat, ne bi sklanjao od pogleda svoje supruge, kćeri, sina? […] Ko to ne bi u dubini svog srca izrekao kako je talenat mogao da bude bolje upotrebljen, kako jedno takvo delo nije trebalo da bude načinjeno, i kako bi bilo od koristi da se ono uništi? Kakvog poravnanja može biti između slike, statue, ma kako savršene da su, i izlaganja kvarenju neke nevine duše? […] Eto, onda, za tren na komade razbijen plod talenta iz neprospavanih noći; i ko bi se među nama usudio da pokudi časnu i varvarsku ruku koja bi počinila tu vrstu svetogrđa?[398]

Još čudnije je što Didro u daljem obrazlaganju svog gledišta, koje je sa stanovišta umetnosti pogrešno, priznaje da „onaj koji zabranjuje pedagoški rđavu knjigu ili uništava razbludnu statuu, sličan je glupaku koji se boji da urinira u reku, iz straha da će“, uvećanjem njene zapremine, „prouzrokovati da se neki čovek udavi“. Međutim, kao što u Šmitovom komadu Didro, kada nastupa kao otac, odustaje od teorije apsolutne slobode jedinke spram svake nametnute moralnosti, tako on *bezinteresno lepo* u umetnosti napušta zarad *pedagogije*. Didro se kao otac plaši toga da bi *loša* knjiga i *opscena* slika ili statua mogle navesti njegovu kćer u propast.[399]

Didroov uzor za *moralno pozorište* bio je Ričardson (Samuel Richardson), koji je pretočio u dramsku radnju „sve ono što su Montenj i La Rošfuko iskazali maksimama“ – ushićeno Didro započinje ogled *Pohvala Ričardsonu* (1762). Versini veli da Filosof *pronalazi* kod Ričardsona „istinu o porodičnom životu i male svakidašnje detalje“ (Diderot 2000: 154), i: „Filosof će, uostalom, koristiti bez razlike reč *drama* i reč *poema* da označi

---

398 « En effet, quel est celui d'entre nous qui, possesseur d'un chef-d'œuvre de peinture ou de sculpture capable d'inspirer la débauche, ne commence par en dérober la vue à sa femme, à sa fille, à son fils? […] Quel est celui qui ne prononce au fond de son cœur que le talent pouvait être mieux employé, un pareil ouvrage n'être pas fait, et qu'il y aurait quelque mérite à le supprimer? Quelle compensation y a-t-il entre un tableau, une statue, si parfaite qu'on la suppose, et la corruption d'un cœur innocent ? […] Voilà donc en un instant le fruit des veilles du talent le plus rare mis en pièces ; et qui de nous osera blâmer la main honnête et barbare qui aura commis cette espèce de sacrilège? » (Diderot 2000: 669)

399 Treba li Didroovo kruto moralisanje u vaspitanju mladih objašnjavati time što je on zalazio u godine, i što se, kako sam kaže u *Odvojenim mislima*, kada mu je bilo sedamdeset leta – „nagledao dojki i zadnjica“, te je onda mogao da pridikuje mladima i propoveda kako „zavodljiva golotinja samo protivreči osećanju duše unoseći čulni nemir“. (« Je ne suis pas un capucin ; j'avoue cependant que je sacrifierais volontiers le plaisir de voir de belles nudités, si je pouvais hâter le moment où la peinture et la sculpture, plus décentes et plus morales, songeront à concourir avec les autres beaux-arts à inspirer la vertu et à épurer les mœurs. Il me semble que j'ai assez vu de tétons et de fesses ; ces objets séduisants contrarient l'émotion de l'âme, par le trouble qu'ils jettent dans les sens. » (Diderot 2000: 1020)

romane ovog Engleza, a u *Fatalisti Žaku* ići će dotle da postavi u istu ravan Eshila i Ričardsona.“ Međutim, ne treba čekati na *Fatalistu Žaka* da bismo naišli na Didroova neumerena poređenja; u samoj *Pohvali*, obraćajući se svom idolu, on uzvikuje: „O, Ričardsone, Ričardsone, jedinstveni čoveče u mojim očima, bićeš moja lektira za sva vremena!“ I ako bude u materijalnoj oskudici zbog čega će morati da rasproda svoje knjige, Ričardsonu poručuje: „Prodaću svoje knjige, ali ti ćeš mi ostati; ostaćeš mi na istoj polici s Mojsijem, Homerom, Evripidom i Sofoklom, i čitaću vas naizmenično.“[400]

Filosof je hteo da bude u pozorištu ono što je Englez bio u romanu – *moralista*. Tri Ričardsonova romana, u formi pisama, Didro naziva „trima velikim dramama“ koje podstiču čitaoca na etičke rasprave. Jedno od ta tri dela „dovoljno je da autora učini besmrtnim“, a jedan jedini čovek napisao je sva tri – Didroovom divljenju nema kraja (2000: 163).[401] Međutim, šta nalazimo u Ričardsonovim *besmrtnim* delima? Ispovesti pisane na nivou ranopubertetske sladunjavo-ganutljive emotivnosti, kitnjaste rečenice koje su kao usahli cvetovi iz kojih je nestao svaki miris, priče koje teško da izmamljuju ikakav emotivno-psihološki upliv današnjeg čitaoca. To su romani koje je pregazilo vreme. Junakinje su odane devojke, siromašne i kreposne, čijoj čestitosti prete nadmeni muškarci, imućni i bezobzirni; ali *jači* pol biće osvojen vrlinama *nežnijeg* pola, a one, sve uplakane, i žrtve sudbine, zaljubiće se u svoje mučitelje, osvojene njihovim moralnim preobražajem.[402]

Prepoznajemo obrazac iz *drame* francuskog prosvetiteljstva, čija je osnovna filosofska teza – kako čitamo kod Feliksa Gefa: urođena čovekova dobrota nasuprot društvenoj iskvarenosti. Teoretičar francuske drame opisao je i njenu galeriju likova: „pošteni radnici, čestite pastirice, hrabri urođenici, skromne zanatlije“; *vrline sela* nasuprot *porocima grada*, „postojane vrednosti radničkog klase“ nasuprot „bolesnoj frivolnosti privilegovanih“ (Gaiffe 1910: 256). U Ričardsonu, naizgled, imamo sve ono što Didro etički zahteva od estetskog proizvoda, a to je *propovedanje vrline*. U *Ogledima o slikarstvu*, to je definisano na sledeći način: „Učiniti vrlinu ljupkom, porok mrskim, smešno naglašenim, eto nacrta za svakog čestitog

400 « Ô Richardson, Richardson, homme unique à mes yeux, tu seras ma lecture dans tous les temps ! Forcé de besoins pressants, […] je vendrai mes livres, mais tu me resteras ; tu me resteras sur le même rayon avec Moïse, Homère, Euripide et Sophocle, et je vous lirai tour à tour. » (Diderot 2000: 158)

401 Ričardsonovi epistolarni romani jesu: *Pamela ili nagrađena krepost* (*Pamela or Virtue Rewarded*, 1740), *Klarisa ili povest mlade dame* (*Clarissa, or the History of a Young Lady*, 1748) i *Povest Sera Čarsla Grandisona* (*The History of Sir Charles Grandison*, 1753).

402 Berislav Grgić, prevodilac *Pamele* na srpskohrvatski, u pogovoru kaže da su Ričardsonovi romani zastareli, i zamera autoru na nepomirljivosti „moralnih stavova“ i „mlakom sentimentalizmu“. (Richardson 1970: 574)

čoveka koji se lati pera, kičice ili dleta."[403] Međutim, na taj način ne doseže se *estetsko*, niti se ispunjava suštinski *etičko*. Didaktička literatura je, pribegnimo kročeovskoj definiciji, *antipoezija*, a moralna propaganda, umesto da podstiče razvoj individualnosti, odgaja konformiste i štiti društvene predrasude. Na sreću, Didro je *estetski* zablistao, i *etički* dotakao protivrečnosti, u narativnom delu *Redovnica* i dijaloškom delu *Ramoov sinovac*.

## 5. Umetnost: osvajanje individualnih Sloboda

### *a. Suzana Simonen, ili osvajanje slobode*

Povodom *Redovnice*, Andre Bili pominje Didrov entuzijazam *za Ričardsona*; Žak Šuje povlači paralelu s *ozbiljnom dramom*, tj. građanskom tragedijom, kakvu je Didro zamišljao u pozorištu; Artur Vilson zaključuje da je francuski romansijer primenio Ričardsonovu tehniku, i da njegov roman daje filosofske *lekcije* protiv celibata i manastirskog zaveta. Međutim, *Redovnica* pruža duboku psihološku analizu, za razliku od engleskog *uzora* koji se drži plitkih emotivnih stereotipa. Dok se u Didroovim pozorišnim komadima junaci povinuju institucionalizovanoj moralnosti i ne ugrožavaju društvene predrasude, romaneskna junakinja Suzana Simonen (Suzanne Simonin) do kraja se opire izopačenoj etici kolektiva koji slama njenu slobodu.[404] U tom pogledu, nikakve maksime nisu isturene kao propagandni leci, a filosofske ili moralne *lekcije* dolaze prirodno, kao misaoni odraz životnog iskustva.

---

[403] « Rendre la vertu aimable, le vice odieux, le ridicule saillant, voilà le projet de tout honnête homme qui prend la plume, le pinceau ou le ciseau. » (Diderot 2000: 501)

[404] Suzanine nevolje počinju od trenutka kada se prosac njene starije sestre zagleda u nju. Roditelji je šalju u manastir, i preko sveštenika Serafina nastoje da je privole na manastirsko zavetovanje, budući da joj nema povratka u roditeljski dom. Za sedamnaestogodišnju devojku, koja nevoljno ulazi u dvogodišnji iskušenički period, nadajući se da će se u međuvremenu preokrenuti situacija u svoju korist, manastir je zabran duhovnog nemira i duševne patnje, u kojem ona postaje svedok emotivnog rastrojstva jedne redovnice. Na obredu zavetovanja, Suzana kaže *ne*, posle čega biva vraćena u roditeljski dom, ali samo da bi njen otpor konačno bio slomljen. Kada joj majka otkrije da ona nije zakonito dete gospodina Simonena, Suzana postaje obeležena kao *dete greha* i društveno izopštena, što je u skladu s institucionalizovanim moralom 18. veka, koji očito nije imao problema s tim da unizi nečiju ljudskost na osnovu predrasuda. Vraćena u manastir, i zavetovana, Suzana trpi užasna fizička mučenja i emotivna poniženja: zasipaju je vodom, uskraćuju joj hranu, pljuju joj u lice, naprasno je bude u pola noći, primoravaju je da spava u mrtvačkom kovčegu. Izložena je seksualnom zlostavljanju od strane jedne više redovnice. Ona započinje bitku kako bi zakonski poništila zavet, ali jednom dati zavet nije se mogao opozvati. Suzana se odlučuje na beg kao jedino preostalo rešenje.

U romanu *Redovnica*, najbolje dijaloške stranice jesu one u kojima Suzana raspravlja o društvenoj hipokriziji i etičkim prinudama. Devojka govori smelo i direktno, filosofski britko, s agnostičkom ironijom, sa zdravorazumskom razložnošću. Nasuprot njoj je društvo koje pojedince moralno ukalupljuje, a emotivno pretvara u automate. Scena u kojoj crkveno veće na čelu s arhiđakonom saslušava Suzanu, odličan je primer automatizovanih ljudskih postupaka: spontanost junakinje i autentičnost u njenom individualnom ispoljavanju čine uočljivim, i vrlo naglašenim, moralni besmisao ritualnih radnji vernika, otuđenih od sebe samih, i koji su daleko od spoznaje božanstva kojem se klanjaju.[405] I dok su u pozorištu maksime bile samo verbalne etikete prikačene na likove, u romanu *Redovnica*, one savršeno pristaju, kao zapanjujuće istine s kojima se suočavaju junaci. Suzanin životni slučaj po značaju nadilazi nju samu, i zato društvo mora da skrši devojčin otpor, čega je i ona svesna:

> Osjećaju potajno da će, dopuste li da se vrata tih zatvora otvore jednoj nesretnici, mnoštvo njih nahrupiti i nastojati da ih provali. Trude se da nas obeshrabre ne bismo li se sve pomirile sa svojom sudbinom uviđajući nemogućnost da je promijenimo. Ipak mi se čini da bi u jednoj državi kojom se ispravno upravlja moralo biti obratno: da se teško ulazi u samostan i da se može lako iz njega izaći. Zašto za ovaj slučaj ne vrijedi ono isto što i za tolike ostale, gdje i najmanji nedostatak formalnosti čini neki postupak ništetnim, iako je inače ispravan? Zar su samostani tako bitni za ustrojstvo neke države? Zar je Isus Hrist osnovao redovnike i redovnice? Zar Crkva nikako ne može biti bez njih? Čemu zaručniku trebaju tolike lude djevice, a ljudskom rodu tolike žrtve? Zar se nikada neće osjetiti potreba da se suze otvori tih ponora u kojima nestaju budući naraštaji? Zar sve te samostanske molitve iz navike vrijede koliko vrijedi novčić koji se iz milosrđa daje siromahu? (Didro 1964: 78)[406]

Uprkos zabranama štampanja, u Francuskoj je, od Revolucije do Velikog rata, bilo četrdeset pet izdanja *Redovnice*, a između dva svetska rata

[405] Didro 1964: 69–75; Diderot 2000: 331–336.

[406] « On sent secrètement que, si l’on souffrait que les portes de ces prisons s’abattissent en faveur d’une malheureuse, la foule s’y porterait et chercherait à les forcer ; on s’occupe à nous décourager et à nous résigner toutes à notre sort par le désespoir de le changer. Il me semble pourtant que, dans un État bien gouverné, ce devrait être le contraire: entrer difficilement en religion, et en sortir facilement. Et pourquoi ne pas ajouter ce cas à tant d’autres où le moindre défaut de formalités anéantit une procédure, même juste d’ailleurs? Les couvents sont-ils donc si essentiels à la constitution d’un État? Jésus-Christ a-t-il institué des moines et des religieuses? L’Église ne peut-elle absolument s’en passer? Quel besoin a l’époux de tant de vierges folles et l’espèce humaine de tant de victimes? Ne sentira-t-on jamais la nécessité de rétrécir l’ouverture de ces gouffres où les races futures vont se perdre? Toutes les prières de routine qui se font là, valent-elles une obole que la commisération donne au pauvre? » (Diderot 2000: 337–338)

još dvadeset izdanja. Artur Vilson (Wilson 1985: 325) pominje da je Luj XVIII zabranio štampanje romana 1824, a samo dve godine kasnije, to je učinio i Šarl X. Čini se neverovatnim, ali Didro se suočio s cenzurom i u drugoj polovini 20. veka. U periodu 1962–1967, afera oko filmske adaptacije Didroovog romana potresala je kulturnu javnost Francuske. Pošto je njegov filmski scenario nepovoljno ocenjen, zbog čega je i producent odustao od projekta, reditelj Žak Rivet (Rivette), u saradnji s drugim producentom, Žoržom de Borgarom (Beauregard), pristaje na to da scenario bude podvrgnut korekturi od strane tročlane cenzorske komisije.[407] Film je preimenovan u *Suzana Simonen – Redovnica Denija Didroa*, i umetnuta je uvodna napomena, kojom se štiti religijska hipokrizija, a vređa publika, a što biva jasno iz sledećeg: prvo, film je nazvan „delom mašte koje nema nameru da pokaže vernu sliku religijskih ustanova, čak ne ni onih u 18. veku"; drugo, od gledalaca se očekuje da film sagledaju „u romanesknoj i istorijskoj perspektivi" i „da uskrate sebi svako ishitreno, nepravedno i očigledno neodbranjivo uopštavanje."[408]

[407] U to vreme su još uvek postojale državne komisije za cenzuru, koje su štitile religijsku hipokriziju od javnih napada, iako je Republika odvojena od Crkve zakonskom odredbom iz 1905. godine. Zanimljivo je da je, pored dva sveštena lica, jedan od tri cenzora, koji su prekrajali Rivetov scenario, bio i Žan D'Ormeson (Jean d'Ormesson), inače dobar poznavalac epohe prosvećenosti i Didroovog dela, danas veliki književni stvaralac, i sigurno najbolji francuski stilista u poslednjoj četvrtini 20. veka.

[408] Uprkos preuzetim cenzorskim merama, državni sekretar za informisanje donosi propis kojim se zabranjuje prikazivanje filma u Francuskoj i u inostranstvu. Protiv takve odluke protestuju novinari i izdavači, među kojima i Anri Flamarion (Flammarion), kao i profesori francuske književnosti na velikim američkim univerzitetima. Žan de Ber (Beer), generalni sekretar francuskog Pen Kluba, šokiran je stanjem demokratije u Francuskoj. Reditelj Filip de Broka (Broca) vratio je Medalju viteza umetnosti i književnosti. Reditelj Godar (Godard) obaća se podrugljivo Andreu Malrou (Malraux), zaduženom za oblast kulture, kao „ministru iz 1966. koji se plaši enciklopedijskog duha iz 1789. godine". Pismo je potpisao i Trifo (Truffaut), koji je u to vreme u Londonu snimao *Farenhajt 451* (*Fahrenheit 451*), film o društvu u kojem su sve knjige spaljene a čovekova volja stavljena pod kontrolu sistema. Ipak se Andre Malro oglušio o propise i poslao film na Kanski festival, a formalno ukidanje zabrane prikazivanja filma usledilo je sledeće godine. Ma koliko slučaj bio politički značajan za odbranu demokratskih sloboda, Rivetov film, u umetničkom smislu, nema veće vrednosti. Vizuelno je loše urađen, sa statičnim pozorišnim kadrovima, razvučen, a scenario je lišen najboljih delova koje nudi Didroov roman, a to su detalji fizičkog zlostavljanja i seksualnih nasrtaja, kao i žestoka kritika društvene hipokrizije kroz britke dijaloge. Didroova uzbudljiva i potresna priča još uvek čeka filmske stvaraoce koji će ponuditi dostojnu ekranizaciju. (Podaci o aferi s Rivetovim filmom, ovde su preuzeti iz: "L'Affaire de La Religieuse ou un dernier combat d'arrière-garde", *Grand Album Diderot*, présenté par Jacques R. Leclercq, Paris, Hachette 1986, 204-213).

*b. Oslobođena seksulanost ili ostvarena ličnost*

Herbert Dikman kaže da sva Didroova narativna dela dovode u pitanje moralni poredak u društvu, a najpotpuniji izraz autorove moralne misli nemačko-američki didrolog vidi u *pričama*: u njima izostaje *sistematičan* pristup moralu, i problem se *tumači* kroz sva njegova *grananja* (*ramifications*); *etičko gledište* se kombinuje s *estetskim* u sagledavanju ljudskog života u njegovoj sveukupnosti (Dieckmann 1959: 66). U istom tonu, Pjer Lepap sagledava tri Didroove priče, koje objedinjeno definiše kao *triptih o seksualnosti*: Didroov *Dodatak Putovanju Bugenvilovom* (*Supplément au Voyage de Bougainville*, 1773-1774), inspirisan Bugenvilovim *Putovanjem oko sveta* (1771), zagovara slobo- du fizičke ljubavi kakvu je otkrio kod Tahićana; *Ovo nije priča* (*Ceci n'est pas un conte*, 1773) postavlja problem ljubavnog odnosa između muškarca i žene u svoj „nerazmrsivoj složenosti"; priča *Gospođa de la Karlijer* (*Madame de la Carlière*, 1773) prikazuje junakinju koja umire kao „zatočenica moralnih i reli- gijskim propisa o ljubavi", a da nije shvatila da njen muž može, u ime *prirode*, narušiti društvena pravila u ljubavnim odnosima, i da, pritom, ne prestane da je voli. Ispitujući čovekovu seksualnost, Didro se upušta u društveno-po- litičko razmatranje, veli Lepap, i zaključuje da ako je seksualnost Evropljana „u tolikoj meri jadna, dramatična, otuđena", ako postoji *civilizacijska nelagoda*, frojdovski rečeno, to je zato što je telo „podvrgnuto tome da se rukovodi propisima, s religijskom osnovom, a koji su protivni prirodnom zakonu".[409]

Proučavanje ljudske psihologije kroz seksualno ponašanje zastupljeno je već u prvom romanesknom delu, koje je Didro napisao u svojoj trideset petoj godini, u *Indiskretnim draguljima* (*Les Bijoux indiscrets*, 1748). Žak Šuje ocenjuje (1973: 96) da Franko Venturi (Venturi) s razlogom govori o „panseksualnoj vrtoglavici" (« vertige de pansexualité ») u Didroovom romaneskonom prvencu. Junak priče, sultan Mangogul, u zamišljenoj prestonici Monomotapa u Kongu, ima tu privilegiju da može da čuje intimne ispovesti, kako to kaže Artur Vilson – organa „koji je najstručniji da odgovori na upitnik doktora Kinzija".[410] Jedan okret magičnog prstena čini nevidljivim onog koji ga nosi, a usmeren prema nekoj dami podstiče njen *dragulj* da progovori o svom iskustvu.[411]

[409] «Si la sexualité des Européens, est à ce point malheureuse, dramatique, aliénée, s'il y a, comme le redécouvrira Freud, un « malaise dans la civilisation», c'est que la gestion de notre corps est soumise à des codes, d'essence religieuse, qui sont en opposition avec le code naturel.» (Lepape 1991: 363)

[410] Vilson aludira na profesora Alfreda Kinzija (Alfred Kinsey) koji je objavio dve istraživačke studije o seksualnom ponašanju muškaraca i žena 1948. i 1953. godine, a što se smatra začetkom seksologije. (Wilson 1985: 71)

[411] Kako su na javnim skupovima *vaginalne disertacije* postale učestale, sve dame su počele da se pribojavaju da njihov „dragulj" iznenada ne progovori. Neobična pojava, koja je uzela

Iako Nežon tvrdi da se Didro stideo tog „ludila svoje mašte" (« délire de son imagination »), i da bi rado bio pristao, da je bilo moguće, da „izbriše tu grešku gubitkom jednog prsta" (Naigeon 1821: 37), i uprkos tome što se u kritičkoj recepciji sve do 20. veka – podatak je koji daje Pjer Lepap (1991: 78–79) – ova „knjiga loše reputacije" smatrala „greškom ukusa" i izrazom „trenutka smušenosti", Didroov prvi roman je vrlo duhovita i tematski višeslojna satira u kojoj se pretresaju naučna, etička i estetička pitanja: porede se Njutn i Dekart i raspravlja o naučnom metodu, tumačenjem snova zalazi se u oblast podsvesnog, debatuje se o italijanskom i francuskom stilu u muzici, kritikuje tradicionalno pozorište i glumačka tumačenja likova, obnavlja poetička *rasprava oko starih i modernih*.[412]

Ukazujući na srodnost Didroovih *Dragulja* s Krebijonovom *Sofom* (*Le Sopha*), Žak Šuje zaključuje da Didro duguje Krebijonu ideju o magičnom dejstvu predmeta, što je „ugodna fikcija koja omogućuje da se dosegne istina s one strane pojavnosti".[413] Međutim, za razliku od Krebijona koji „zatvara likove u omeđeni okvir", i ograničava ih samo na pitanje srca – nastavlja Šuje uporednu analizu dva romana (1973: 94) – Didro nastoji „da uveća značenje priče" i „otvori početnu fikciju, umesto da je ograniči", a to je uspeo tako što je „glavnim likovima podario više inteligencije nego što se obično daje likovima u pričama te vrste", te se tako Manongul i Mirzoza bave metafizičkim, etičkim i estetičkim pitanjima.[414] Nežon je na kraju epohe prosvećenosti izneo pronicljiv vrednosni sud, koji vredi ponoviti i dva veka pošto je on izrečen:

maha, izazvala je interesovanje naučnika. Jedni su dokazivali da *dragulji* imaju sposobost da govore, drugi su uzvraćali primedbom zašto nisu ranije progovorili. Fenomen je imao i umetničkog odjeka, te su u pozorištu pevali horovi *dragulja*. Teolozi su, sa svoje strane, u svemu videli izraz „nebeskog gneva". Vilson veruje da je ideju za roman Didro preuzeo iz priče *Nocrion*, napisane u stilu srednjevekovnih fablioa, a objavljenje 1747. Međutim, američki didrolog priznaje da nema pouzdanog dokaza da je pisac *Indiskretnih dragulja* poznavao tu priču kada je pisao svoj roman. (Wilson 1985: 71)

[412] U vezi s *Indiskretnim draguljima*, didrolozi obavezno ističu da je roman prepun aluzija na dvorski život Luja XV i gospođe De Pompadur, koji su predstavljeni kroz glavne likove sultana Manongula i njegove miljenice Mirzoze, te da se još aludira na ličnosti kakve su vojvoda De Rišelje (Richelieu), kardinal Fleri (Fleury), muzičari Lili (Lully) i Ramo (Rameau), te Dekart i Njutn. Tu su i političke aluzije na Luja XIV i Nantski edikt. (Wilson 1985: 71)

[413] Šuje ne veruje u tvrdnju Didroove kćeri da je njen otac napisao *Indiskretne dragulje* iz opklade kako bi gospođi de Puizije (Puisieux) dokazao da nije teško pisati u Krebijonovom stilu. (Chouillet 1973: 92)

[414] Proučavajući žensku seksualnost na najneposredniji način, kroz opite s magičnim prstenom koji mu je omogućio da čuje ispovesti *dragulja* ženske fizionomije, sultan Manongul je, po sopstvenom priznanju, postao *veliki moralista*, iako „ne poseduje ni La Brijerov duh, ni Por-Roajalovu logiku, ni Montenjevu maštu, ni Šaronovu mudrost"; ali, „sakupio je činjenice koje su možda njima nedostajale". (Diderot 2006: 74)

> Reći ću, dakle, da *Indiskretni dragulji* imaju jednu osobenost, i čak zaslugu, koja ih odvaja od svih dela iz te vrste. Čak ću se osmeliti da izreknem sud koji će, čini mi se, budućnost potvrditi: u meri u kojoj će, jasno i jednostavno rečeno, raskalašne knjige gubiti na svojoj slavi, ova bi mogla da je stekne, zato što se u njoj nalazi satira rđave društvene moralnosti, lažne rečitosti, religijskih predrasuda, s vrlo širokim poznavanjem jezika, nauka i umetnosti; veoma filosofske i veoma mudre stranice, alegorijski delovi s lukavom umešnošću, s mnogo topline i zanosa.[415]

*c. Žan-Fransoa Ramo, ili filosofija dvorske lude*

Uprkos visokom vrednosnom sudu koji je izrekao, Nežon je sumnjao u to da će Didroov prvi roman naći svoje mesto u izdanjima sabranih dela u budućnosti, tj. u 19. i 20. veku. Međutim, 1972. godine, Artur Vilson je izneo podatak, na osnovu opsežnog istraživanja, da je od svih Didroovih dela najviše izdanja imao roman *Indiskretni dragulji*. Čini se, ipak, da je od svih Didroovih dela najviše divljenja izmamio *Ramoov sinovac*. Sagovornici u dijalogu, imenovani kao *On* (Lui) i *Ja* (Moi), a to su Deni Didro i Žan-Fransoa Ramo, vode igru verbalnog nadmudrivanja, u kojoj se umešno pretresaju etička i estetička pitanja. *On* je egoista i nihilista, neostvareni umetnik i društveni parazit, ali produhovljeni egotista; *Ja* – altruista i moralista, društveno angažovani pojedinac, ali koji vidi individuu potčinjenu opštem dobru.

Ramo zamera Didrou da mu je filosofija sazdana na opštim načelima, poučnim maksimama i moralnim propisima, čime on suštinski zapostavlja sreću pojedinca, a uvodi prinudu u ime vrline radi društvenog dobra. Nema opšte dobrobiti. Odanost otažbini? „Nema više otadžbine: od jednog do drugog pola vidim samo tirane i robove." (Didro 1946: 286)[416] Prijateljstvo? „Pogledajte malo bolje, videćete da je nezahvalnost gotovo uvek ono što se dobije za učinjene usluge. Zahvalnost je teret, a teret je za to da se zbaci!" (1946: 286)[417] Biti častan čovek da bi bio srećan? „Pa ipak

[415] « Je dirai donc que les *Bijoux indiscrets* ont un caractère et même un mérite qui les distingue de tous les ouvrages de ce genre. J'oserai même hasarder un jugement que l'avenir me paraît devoir confirmer: à mesure que les livres purement et simplement licencieux perdront de leur célébrité, celui-ci pourrait bien en acquérir, parce qu'on y trouve la satire des mauvaises mœurs, de la fausse éloquence, des préjugés religieux, avec une connaissance très étendue des langues, des sciences et des beaux-arts ; des pages très philosophiques et très sages, des morceaux allégoriques remplis de finesse, avec beaucoup de chaleur et de verve. » (Naigeon 1821: 40)

[416] «Il n'y a plus de patrie : je ne vois d'un pôle à l'autre que des tyrans et des esclaves.» (Diderot 2006: 648)

[417] « [Est-ce qu'on a des amis? Quand on en aurait, faudrait-il en faire des ingrats?] Regardez-y bien, et vous verrez que c'est presque toujours là ce qu'on recueille des services rendus. La reconnaissance est un fardeau, et tout fardeau est fait pour être

ja vidim bezbroj časnih ljudi koji nisu srećni i mnogo ljudi su srećni a nisu časni.“ (1946: 288)[418] Vrlini, toj visoko cenjenoj moralnoj osobini, Ramo skida obrazinu: „Ljudi hvale vrlinu, ali je mrze, beže od nje, iz nje bije hladnoća, a u ovom svetu noge ne smeju da zebu.“ (1946: 289)[419] Često nailazimo na pobožne ljude koji su grubi, dosadni i nedruželjubivi, a to je zato što su „nametnuli sebi dužnost koja im nije prirodna“. Ramo je moralista larošfukoovskog tipa: emotivni melanholik i filosofski pesimista. Ramo je mizantrop na način na koji je to Molijerov Alcest: razočaran u ljude, on prezire njihovu hipokriziju. U pantomimi i oponašanju muzičkih instrumenata, Ramo se pokazuje kao umetnik dionizijskog pijanstva. U svom poimanju genija, odnosa uzvišenosti i amoralnosti, Ramo je ničeovski *natčovek* i *antihrist*: „Ako je važno biti u nečemu uzvišen, onda je to naročito potrebno biti u zlu. Ljudi pljuju na sitnog lopova, ali ne mogu da uskrate izvesno poštovanje velikom zločincu: dive se njegovoj hrabrosti, drhte od njegove svireposti. U svemu se ceni jedinstvo karaktera.“ (Didro 1946: 311)[420]

Miran Božović dovodi u vezu Ramoovu maksimu „ako je važno biti u nečemu uzvišen, onda je to naročito potrebno biti u zlu“ sa Didroovim priznanjem – „nisam mogao a da se ne divim ljudskoj prirodi, ponekad čak i kada je strašna“, iznetim u pismu Sofi Volan, od 30. septembra 1760. godine, i taj fenomen „sublimnog u zlu“ (« le sublime de la méchanceté »), objašnjava estetikom ubistva koju je negovalo Udruženje poznavalaca ubistva, a što je satirički elaborirao Tomas de Kvinsi (Thomas de Quin- cey) u eseju *O ubistvu kao jednoj od lepih umetnosti* (*On Murder Considered as One of the Fine Arts,* 1827).

Kao primer ljudske prirode, koji je u razgovoru bio predmet njegovog divljenja, Didro u pismu Sofi Volan navodi džeparoše koji kradu u masi ljudi pri javnom pogubljenju jednog džeparoša. Dok pogubljuju jednog, ostali džeparoši u gužvi već kradu izlažući se opasnosti da budu uhvaćeni i presudom podvrgnuti istovetnoj kazni čijem izvršenju i prisustvuju. Na tu okolnost Didro ushićeno uzvikuje – „kakvo preziranje smrti i života!“ (« Quel mépris de la mort et de la vie! »), a Miran Božović

secoué.» (Diderot 2006: 648)

418 « Cependant je vois une infinité d’honnêtes gens qui ne sont pas heureux, et une infinité de gens qui sont heureux sans être honnêtes. » (Diderot 2006: 650)

419 « On loue la vertu, mais on la hait, mais on la fuit, mais elle gèle de froid, et dans ce monde, il faut avoir les pieds chauds. » (Diderot 2006: 651)

420 « S’il importe d’être sublime en quelque genre, c’est surtout en mal. On crache sur un petit filou, mais on ne peut refuser une sorte de considération à un grand criminel: son courage vous étonne, son atrocité vous fait frémir. On prise en tout l’unité de caractère. » (Diderot 2006: 669)

sagledava to Didroovo divljenje u svetlu načela koje De Kvinsi propisuje za „visoko kanonizovanu umetnost ubistva“: „Naime, iako zdav razum ubicama nalaže da svoju delatnost ograniče na „noćno vreme i napušteno mesto“, kaže De Kvinsi, oni ipak najautentičnije i najplemenitije umetničke efekte postižu onim ubistvima kod kojih su *prekršili* to pravilo, tj. kod vremena i mesta radnje napravili *izuzetak*.“ (Božović 2008: 36)[421] U ukrštenom sagledavanju etike zla na primeru Ramoa u *Sinovcu*, te Didroovog pisma Sofi Volan i De Kvinsovog eseja, Miran Božović zaključuje, polazeći od primera s džeparenjem na mestu javnog smaknuća jednog džeparoša:

> A činjenica da su za scenu krađe odabrali mesto na kojem se upravo izvršava smrtna kazna nad njihovim drugom u struci (upravo tu činjenicu bi De Kvinsi slavio kao *the beauty of the case*, lepotu primera, a Ramo kao *le sublime*, sublimnost odnosno uzvišenost njihove *méchanceté*, zlobe) pokazuje da se najverovatnije ne radi o krađi koja bi bila počinjena iz nužde, nego pre o krađi iz čistog veselja.“ (Božović 2008: 37)

Međutim, Didro se ne divi džeparošima zbog „originalnosti u svom pokvarenjaštvu“ – objašnjava Božović – već zbog toga što oni u izuzetnim okolnostima, postupaju „u skladu sa svojim bićem, odnosno prirodom“, ili prema Frojdu – „uspevaju da sačuvaju svoje uobičajeno biće“. Na delu je, prema Miranu Božoviću, „amoralni preetički koncept energije“.[422] A kako i Didro ume da sačuva „svoje uobičajeno biće“ u „izuzetnim okolnostima“, tj. da ne izneveri „amoralni preetički koncept“, pokazuje i dramska situacija u Šmitovom komadu *Liberten*, kada se Filosof suočava sa suprugom koja ga optužuje da joj nije veran; a on, verbalnom akrobacijom kojom je obdaren, stvara pometnju u njenoj glavi. „Poznajem sebe“ – kaže supruga u devetoj sceni – „ako budem ostala, kroz dva minuta ću pomisliti da si u pravu, a kroz četvrt sata čak ću biti sposobna da tražim da mi oprostiš. Uvek si me tako zbunjivao.“[423] Nikola de Kondorse (Condor-

[421] Iz *velike galerije ubistava*, tj. među remek-dela koja zaslužuju najveće divljenje jestu ubistvo švedskog kralja Gustava II Adolfa po danu i naočigled svih, ubistvo bankarskog kurira u Edinburgu u Škotskoj u najprometnijoj ulici usred bela dana, ubistvo velikog sveštenika Jonatana u 1. veku naše ere u prepunom hramu za vreme obreda. (Božović 2008: 36–37)

[422] Miran Božović navodi da se Didro divio i Damijenu koji je pokušao da ubije kralja Luja XV (1757) zato što se atentator držao nepokolebljivo u trenutku izricanja kazne koja je podrazumevala rasparanje metalnim kukama, polivanje istopljenim gvožđem i vrelim katranom, i sasvim spokojno na presudu izjavio – „to će biti naporan dan“. U Didroovim očima – dodaje Miran Božović – Damijenovoj *duševnoj veličini* (grandeur d’âme) doprinosi i *drskost i veličina njegovog (neuspelog) zločina*. (Božović 2008: 48)

[423] « M[me] DIDEROT. […] Je me connais: si je reste, dans deux minutes je vais penser que tu as raison, et dans un quart d’heure je serai même capable de te demander pardon. C’est

cet) govorio je: „Kad god ste se raspravljali s Didroom, nikad niste bili u pravu“[424] Tako je i s Ramoom: teško mu je doskočiti protivargumentom. Svoju sreću on gradi na porocima koji su mu usađeni, i na onima koje je stekao, jer vrline samo smetaju i optužuju. Zato – ubedljiv je Ramo – „bilo bi vrlo čudno kad bih se mučio kao duša u paklu da se izmenim i da postanem ono što nisam; da bih stvorio sebi karakter različit od svoga“ (Didro 1946: 289).[425]

Kako je sagovornike u dijalogu analizirao Lester Kroker: *Ja* ima uređen život i jasnu predstavu o svom identitetu, ali njegov svet može opasno da uzdrma Ramoov cinizam.[426] Žak Šuje, međutim, zamera Krokeru da je sveo *Sinovca* na etička tumačenja i na zaključak da je u delu pobedilo nihilističko gledište. Francuskom didrologu nije po volji ni Geteovo tumačenje, prema kojem *On*, superioran u odnosu na argumentacijski *tankog* sagovornika *Ja,* postaje „oruđe istine“ i „portparol enciklopedijske strane“ (Chouillet 1973: 530–531). Šuje predlaže da se Didroova satira, što je inače autorova žanrovska odrednica *Ramoovog sinovca*, sagleda u estetičkoj ravni, jer veruje da je u njoj Didro smestio istinu iznad dobra i zla, i da je ta istina estetskog reda. Tako je Šuje sačinio dijagram koji pokazuje ulaske i izlaske tema i njihovo grupisanje u *Sinovcu*, kroz alternacije moralna tematika i estetička tematika, govorne scene i pantomime, dramsko i koreografsko, na osnovu čega je zaključio (1973: 537) da *Ramoov sinovac* poseduje, u pogledu kompozicije, odlike grčke tragedije.

Iako Žak Šuje zazire od toga da etičku tematiku stavi u središte *Ramoovog sinovca*, jer ne želi da vidi njeno ishodište u nihilizmu, ni amoralnost kao Didroovu konačno stanovište, ovaj istraživač (Chouillet 1973: 543) prepoznaje, u liku bratanca Ramoa, svedoka i optuživača jednog vremena, i u njegovom cinizmu, *bezobrazluku* lika imenovanog *On* (*effronterie de Lui*), prepoznaje „naličje istine“ (« le revers de la vérité »). I Ivon Belaval ukazuje na bojazan od *amoralnosti* u Didroovom konačnom etičkom gledištu, jer, stareći, Filosof nije odoleo „izvesnom skepticizmu“, i tome da napravi otklon od društvene moralnosti; međutim, Belaval zaključuje (1973: 285) da Didro, naposletku, u moralnosti vidi „poslednje čovekovo odredište“ (« la destination dernière de l’homme »).

---

comme ça que tu m’as toujours embrouillée. » (Schmitt 2008: 238)

[424] « On était toujours dans son tort quand on se fâchait avec Diderot. » (Billy 1932: 238)

[425] « […] il serait bien singulier que j’allasse me tourmenter comme une âme damnée, pour me bistourner et me faire autre que je ne suis, pur me donner un caractère étranger au mien […]. » (Diderot 2006: 651)

[426] Kroker je *Ramoovog sinovca* nazvao *dramom identiteta* (*drama of identity*), u kojoj likovi nadilaze svoje realističke prototipe. (Crocker 1974: 93)

## 6. Estetska korist umetnosti

Ivon Belaval smatra da Didro nikada nije shvatao *bezinteresnu lepotu*, da je lepota za njega uvek *oruđe društvenog napretka*: „Ostvarenje čoveka je u moralu. Isto tako, savršeno lepo jeste samo ono u službi dobra“.[427] Kao što *plastično lepo* ima *upotrebnu korist* (*utilité instrumentale*) u arhitekturi, tako i *jezičko lepo* ima *moralnu korist* (*utilité morale*). Belavalov zaključak podupire rečenica koju, pozivajući se na Horacija, u „Nastavku Razgovora“ (“Suite de l’Entetien“) u *Dalamberovom snu*, izgovara doktor Borde (Bordeu):

> Omne tulit punctum qui miscuit utile dulci;[428] najuzvišenija zasluga je u tome što je udružio prijatno s korisnim. Savršenstvo se sastoji u tome da se izmire te dve strane. Prijatno i korisno delo treba da zauzme prvo mesto u estetskom poretku; ne možemo uskratiti drugo mesto korisnom; treće mesto biće za prijatno; smestićemo u najniži red delo koje ne pruža ni zadovoljstvo, ni korist.[429]

Kada se prijatnost uslovi korisnošću, a korisnost svede na upotrebnu vrednost, umetnost je prognana. Velek i Voren su dobro definisali ta dva pojma u umetnosti: *korisno* je po vrednosti jednako onome što „nije gubljenje vremena“; *prijatno* je po vrednosti jednako onome što „nije dosadno“. Umetničko zadovoljstvo je „više zadovoljstvo“, a ne neko zadovoljstvo pretpostavljeno nizu drugih mogućih zadovoljstava:

> S druge strane, korisnost književnosti – njena ozbiljnost, njena poučnost – jeste ozbiljnost koja može pružiti zadovoljstvo, to jest ona nije ozbiljnost obaveze koja se mora ispuniti nit lekcije koju treba naučiti, već je estetička ozbiljnost, ozbiljnost opažanja.“ (Velek, Voren 2004: 51–52)

U razmatranju porekla *lepog*, osobina suda *ukusa* i prirode stvaralačkog subjekta, Didro se kretao između *senzualnog* i *racionalnog*, tj. subjektivističkog pristupa, prema kojem sva tumačenja polaze od čoveka ka objektu koji se opaža – a na šta ga je navodila *intuicija*, i objektivističkog pristupa, prema kojem se polazi od toga da predmeti imaju svojstva nezavisna od subjekta koji ih zapaža – što je čisti platonizam, koji je ometao novorođenu disciplinu *estetiku* da prohoda u 18. veku. Na isti način se Didro kretao

---

[427] « L’achèvement de l’homme est la morale. Aussi n’y a-t-il de Beau achevé qu’au service du Bien. » (Belaval 1973: 299)

[428] „Stekao je opštu pohvalu ko je pomešao korisno s prijatnim.“ (Horacije 1966: 111)

[429] « *Omne tulit punctum qui miscuit utile dulci*; le mérite suprême est d’avoir réuni l’agréable à l’utile. La perfection consiste à concilier ces deux points. L’action agréable et utile doit occuper la première place dans l’ordre esthétique ; nous ne pouvons refuser la seconde à l’utile ; la troisième sera pour l’agréable; et nous reléguerons au rang infime celle qui ne rend ni plaisir ni profit » (Diderot 1994: 670)

između etike individue i etike zajednice: prva afirmiše slobodu ličnosti i pravo na sreću, što se određuje kao amoralnost u institucionalnom poretku; druga afirmiše društvenu korisnost i potčinjavanje ličnog interesa opštoj dobrobiti, što je, sa stanovišta pojedinca, prinuda i hipokrizija. Povodom jedne loše knjige, Ričardsonove *Pamele*, koja je Didrou izmamila najviša moguća ushićenja, naš Filosof kaže nešto mudro, u pismu upućenom Sofiji Volan, 18. jula 1762. godine: „Još jedna izreka za koju vas molim da o njoj sanjarite dok se šetate: gotovo uvek, ono što škodi moralnoj lepoti, udvostručuje pesničku lepotu. S vrlinom se stvaraju gotovo samo mirne i hladne slike; strast i porok pokreću dela pesnika, slikara.“[430]

Ako se sagledaju estetski dometi Didroovog stvaralaštva, oni su visoki u onim delima u kojima se autor suočio sa svom složenošću ljudske prirode, s protivrečnostima društvene moralnosti, s oprečnostima između intitucionalnog reda i lične sreće; to je slučaj s *Redovnicom* i *Ramoovim sinovcem*, koji predstavljaju najveće domete Didroove originalnosti. Što se tiče njegovih priča, koje teže tome da budu filosofske rasprave s romanesknom potkom, nedostaje im deskriptivna dubina da bi dobile estetski sjaj. Komad *Je li dobar? Je li zao?* lišen je psiholoških slojevitosti likova; i u čitanju ovog zanimljivog igrokaza naslućuju se velike mogućnosti koje autor nije iskoristio.

Originalnost se ovde pominje u svetlu didroovske enciklopedijske definicije tog pojma, to jest kao stvaraočevog delanja u okviru poznatog na „jedinstven i poseban način“, a ne isključivo kao prvorodnost i prvobitnost u jednoj oblasti. Kao što je poznato, ni Šekspir nije stvarao ni iz čega, već je posezao za brojnim izvorima koji su raspaljivali njegovu maštu, kojom je genijalno, didroovski rečeno – „na jedinstven i poseban način“, stvarao uzvišena dela. Za francusku profesorku Frans Maršal (Marshal) i Didro – „majstor paradoksa“, kako ga naziva, jeste „originalan, zato što pozajmljuje“, što teoretičarka objašnjava na sledeći način:

> Ako postoji stvaranje, ono postoji jedino u sklopu prethodnog stvaranja. Možemo čak tvrditi da Didro piše uvek na osnovu reči nekog drugog, jednako na osnovu napisane i predanjem kroz knjige prenete reči, kao i na osnovu izgovorene reči, i u tome počiva jedna od osobenosti Filosofa. Njegovo pisanje, koje bi se bez teškoće moglo odrediti kao intertekstualno, razvija se u stvari na originalan način kada se krene od tog intertekstualnog čina.[431]

[430] « Encore un mot auquel je vous demande de rêver en vous promenant: c'est que presque toujours ce qui nuit à la beauté morale redouble la beauté poétique. On ne fait guère que des tableaux tranquilles et froids avec la vertu; c'est la passion et le vice qui animent les compositions du peintre, du poète et du musicien. » (Diderot 1997: 384)

[431] « Maître du paradoxe, il est original parce qu'il emprunte. S'il y a création, c'est seulement dans les marges d'une création antérieure. Nous pourrions presque avancer en effet que Diderot écrit toujours d'après la parole d'un autre, parole écrite et traditionnelle des livres,

Frans Maršal podvodi pod intertekstualnost ne samo reference na druga dela, direktno iskazane, kao i one prikrivene i neiskazane, već i svaki izvor i poticaj koji dolaze bilo iz drugih dela koja prethode, bilo iz neposredne društvene stvarnosti ili ličnog života, i u tom kontekstu Didroa naziva „stručnjakom za intertekstualnost“ (« expert de l’intertextualité »), koji od „lucidne ili igrane intertekstualnosti“ dolazi „do autonomije misli“ – što je ujedno i naslov i zaključak ogleda Frans Maršal: “Diderot, de l’intertextualité lucide ou ludique à l’autonomie de la pensée“. Teoretičarka priznaje da su Didroovi prvi spisi „više ili manje maskirani prevodi iz Šaftsberija“, pozorišni komadi „nikad priznati plagijati Goldonija“, *Enciklopedija* „kompilacija nemačkih i engleskih rečnika“ (1998: 133). Me- đutim, *Fatalistu Žaka i njegovog gospodara* ona umetnički opravdava kao satiru na Sternov roman.[432] Možda je primerenije videti u Didroovom antiromanu varijaciju na *Tristrama Šendija*.[433]

„Stanite – Imam da prečistim jedan mali račun s čtiaocem, pre nego što Trim nastavi svoju besedu. – Biću gotov za dva minuta.“ (Stern 1955: 372) Zvuči didroovski, ali to je citat iz Sterna. Dalje od običnih detalja koji su podudarni u *Žaku* i *Tristamu*, kao što je, na primer, bol u kolenu kod romanesknog junaka kao trajna uspomena iz vojnikovanja, Didroov antiroman je u celokupnoj narativnoj atmosferi i verbalnom izlivu duboko sternovski. Onaj ko je pročitao najpre *Fatalistu Žaka,* a zatim uzeo Sternov roman, suočiće se sa stotinu razloga koji će ga navesti da zaključi kako je to u potpunosti poznat postupak – didroovski postupak. Međutim, taj poznat, preuzet i oponašan postupak je sternovski, čiji je imitator Deni Didro.[434] Nije sporno da francuska varijacija na englesko remek-delo nosi

aussi bien que parole orale, et c’est là que réside l’une des spécificités du Philosophe. Son écriture, que l’on pourrait sans difficulté qualifier d’intertextuelle, se développe en effet de manière originale à partir de cette prise intertextuelle.» (Marshal 1998: 131–132)

[432] Lojalty Kru kaže da nema očiglednijeg primera direktnog *uticaja* u komparativnoj književnosti od slučaja *Fataliste Žaka*. Didro se otvoreno poziva na Sterna, preuzima čitave stranice iz *Tristrama,* poigrava se s pitanjem plagijata i sam sugeriše čitaocu kako njegovo delo ima veze sa Sternom. (Cru 1913: 373)

[433] Siže Sternovog romana je sledeći: Stric Tobi, vojnik ranjen u bici, prekida kućni oporavak i kreće na putovanje, s torbom u koju je spakovao mape, knjige o veštini utvrđivanja gradova i druge razne sitnice. Sa sobom je poveo bratanca Trima, koji je pripovedač, komentator zbivanja i razgovora između njegovog oca, strica Tobija, sveštenika Jarika, doktora Slopa i drugih likova. Roman *Tristram Šendi* sadrži filosofske, etičke, estetičke i istorijske rasprave, narativno ulančavanje kroz umetnute priče, intertekstualne reference na istoriju, mitove i književnost, samoanalizu naracije kroz pripovedačeve komentare i interakciju s čitaocem kroz razmatranje pitanja literarne recepcije. Vid.: Lorens Stern, *Život i nazori blagorodnog gospodina Tristrama Šendija,* prev. Stanislav Vinaver, Beograd, Prosveta, 1955.

[434] Elis Fridmen (Alice Green Fredman) u studiji *Didro i Stern* (Diderot and Sterne, 1955) kaže da Boldvin (Baldwin) i Kru (Cru) nastoje da umanje Sternov uticaj, da Grin (Green)

i pečat Didroovog satiričkog senzibiliteta i optimističkog duha, koji se razlikuju od Sternove pesimističke ironije.

Nasuprot genijalnom *Ramoovom sinovcu*, sjajnoj *Redovnici*, duhovitim *Indiskretnim draguljima*, više nego zabavnom komadu *Je li dobar? Je li zao?*, i sternovskom *Fatalisti Žaku*, dva pozorišna komada – *Vabračni sin* i *Otac porodice*, služe samo da održe fasadu institucionalne moralnosti, čime ne mogu prikriti laži, predrasude i diskriminaciju koje obitavaju u samom zdanju. Zato su ti komadi lažni, izveštačeni, prazni, a najveći prekor s kojim se Didro suočio u svom pozorištu činile su javne optužbe da je plagirao italijanskog autora Goldonija (Carlo Goldoni).[435] Didroovi komadi nisu originalni ne zato što je on preuzeo siže Goldonijevih komada, već zato što preslikane fabule nisu ponudile ništa jedinstveno i posebno u već poznatom, a što može da podari samo genije. U pozorištu, Didro nije bio iskren prema sebi, zato nije bio ni umetnički *moralan*. Umetnička moralnost je sinonim iskrenosti, a ne zadovoljavanja uspostavljenih propisa. To je onaj vajldovski estetski moral prema kojem je nemoralno sve ono što sprečava čoveka da bude ono što jeste. To je *drama* koju bi Andre Žid želeo *uvek iznova da opisuje*.[436] Pesnička moralnost je podređivanje individualnom zadatku – kako podučava Benedeto Kroče. U stvaralačkom činu, kako to dobro definiše italijanski estetičar:

> [...] pesnik je moralan, ali ne u smislu moralnosti koja mu se hoće nametnuti spolja, namećući mu temu i osećanja koja treba da izrazi u svom delu, i

preokreće Bartonov (Barton) postupak i napada Sterna, a hvali Didroa; dok Loj (Loy) nudi, do sada, najopsežniju odbranu. (Green Fredman 1955: 4)

[435] Artur Vilson, gotovo uzgredno, pominje da su Didroovi neprijatelji otkrili da je *Vanbračni sin* vrlo blizak italijanskom komičnom modelu *Pravi prijatelj* (Il vero amico, 1751) (Wilson 1985: 228). Feliks Gef kaže da je naslov jedino što je zajedničko Didroovom *Ocu porodice* i istoimenom italijanskom komadu, ali da *Vanbračni sin* ima „početnu situaciju identičnu *Pravom prijatelju*", a „hod prva dva čina" Didroovog komada „ima brojne analogije" s italijanskim uzorom; međutim, ni u jednom trenutku – tvrdi Gef – ton nije isti, a od trećeg čina, Didroove „intrige prestaju da liče" intrigama u italijanskom komadu (Gaiffe 1910: 42). Manlio Busneli, koji je izučavao italijanske uticaje na Didroa (*Diderot et l'Italie*), kaže da prvi čin *Vanbračnog sina* reprodukuje, scenu po scenu, situacije i incidente iz Goldonijevog *Pravog prijatelja*, a oponašanje je prisutno, manje-više, sve do četvrog čina, da bi se jedino u petom činu radnja odvijala potpuno nezavisno (Busnelli 1925: 129).

[436] „Jedina drama koja me zaista zanima i koju bih želeo uvek iznova da opisujem jeste rasprava celog bića s onim što ga sprečava da bude autentično, s onim što se suprotstavlja njegovom integritetu, njegovom integrisanju. Prepreka je najčešće u njemu samom. A sve ostalo samo je slučajno." Andre Žid, *Dnevnik*, 3. jul 1930, prev. Živojin Živojinović, Beograd 1982, 275–276. («Le seul drame qui vraiment m'intéresse et que je voudrais toujours à nouveau relater, c'est le débat de tout être avec ce qui l'empêche d'être authentique, avec ce qui s'oppose à son intégrité, à son intégration. L'obstacle est le plus souvent en lui-même. Et tout le reste n'est qu'accident.» Gide, *Journal 1889-1939*, Paris, Gallimard, 1949, 995)

> pritiskajući, tom taštom prepotencijom, ovo delo i kvareći samu moralnost, koja se gubi u neiskrenosti; već u smislu one moralnosti koja je podređivanje jednom nadindividualnom zadatku, kome individua zna da mora biti samo instrument. (Kroče 1995: 125)

I na kraju, povodom nedoumice koji je od dvojice Didroa onaj *pravi*: Didro moralizator ili Didro cinik, Didro dramaturg ili Didro romansijer–satiričar, u ovoj studiji neće biti opredeljivanja u ograničavajućoj ili–ili pitalici. U estetici je bitno jedino koji je *bolji* Didro; a kako vrednost estetskog leži u njegovoj istinitosti, *pravi* Didro je onaj koji je *bolji*.

# VIII
## Pesnička komunikacija
## *estetska recepcije emocije*

Poezija, u svom izvornom terminološkom određenju kao književno-umetničko stvaralaštvo uopšte, predstavlja verbalni izraz emocije. Kroz poeziju pesnik, kako se izvorno naziva svaki književnoumetnički stvaralac, ulazi u odnos sa samim sobom; čitalac, kao recipijent verbalne umetničke tvorevine, uspostavlja odnos s pesnikom, ali i pesnik uspostavlja odnos s publikom. U poeziji sve je u komunikaciji emocije, koju pesnik odašilje, na koju recipijent reaguje. Da li književno-umetničko delo odslikava samu pesnikovu emociju ili je ta emocija preuzeta, u koju se pesnik uživljava, ili pronicljivim osmatranjem ovladava njome za svrhe umetničkog predstavljanja, tema je koja je razmatrana u poglavlju IV – GeNije. Položaj recipijenta u umetnosti i njegov odnos s pesničkim delom i pesnikom, tema je ovog poglavlja. Reci- pijent pesničke emocije ovde će biti sagledan kroz dva vida: s jedne strane, kao čitalac knjige i gledalac pozorišne predstave, koji komunicira s emocijom fiktivnog junaka i, s druge strane, kao glumac, koji je, kao tumač lika, i sam recipijent, ali i posrednik između lika koji tumači i gledaoca.

### 1. Fizički odsutni posmatrač

Američki profesor Džej Kaplan (Caplan) u ogledu *Narativni okviri: Didroova genealogija posmatrača* (*Framed Narratives: Diderot's Genealogy of the Beholder*, 1986) proučava estetiku recepcije u individualizovanom odnosu autor–lik–čitalac, uz tematsko određenje Didroove estetike kao „estetike požrtvovanja“ (“the aesthetic of sacrifice“) koja se ispoljava u stilskom postupku *slike* (*tableau*) – narativnog trenutka u kom opisano stanje sliči predstavljenom trenutku na slikarskom platnu, pri čemu je recipijent, spram romanesknog junaka, u položaju emotivno prisutnog, a fizički odsutnog *posmatrača* (*beholder*).

U izlaganju Kaplanove teorije *komunikacijske estetike* ili, kako je on još imenuje, *dijaloške estetike* (“communication aesthetics or dialogical ae-

sthetics“), krenimo najpre od termina *beholder* koji je i u naslovu studije. Imenica *beholder* dolazi iz staroengleskog jezika i sinonim je modernoj reči *spectator*, što znači – gledalac, posmatrač. Imenica je izvedena iz starinskog glagola *behold,* u značenju „zapaziti“ (“take notice“), „videti, posebno nešto neuobičajeno ili upečatljivo“ (“see, especially something unusual or striking“).[437] U savremenom engleskom jeziku, pomenuti termini pripadaju književnom registru; *beholder* je, prema definiciji: „osoba koja čulima postaje svesna stvari ili događaja“; ona je „opažač, osmatrač“.[438] Kaplan je preuzeo od Majkla Frida (Fried) termin *beholder,*[439] kojim se označava didroovski čitalac u ulozi svedoka prizora koji čita, a taj prizor je dat kao *slika* (*tableau*), čime dolazimo na drugi termin koji treba objasniti.

Pojam *tableau* je preuzet iz slikarstva, a Didro ga primenjuje na pojedinačnu pozorišnu scenu. Slikarski prizor (*tableau*) znači raspolaganje likovima u jednoj pozorišnoj sceni kao na slikarskom platnu. Scena na platnu prikazuje određenu situaciju, predstavlja okolnost u kojoj su se našli likovi, oslikava njihovo stanje. Na platnu, to je uhvaćeni i zaleđeni emotivni trenutak; u pozorištu, to je nema scena, s emotivnim nabojem, u kojoj sam prizor govori umesto reči. Da bi neposrednije objasnio ulogu scenskog postupka *tableau*, Didro ga suprotstavlja postupku iznenadnog preokreta u dramskoj radnji, koji se naziva *coup de théâtre*. U *Razgovorima o Vanbračnom sinu*, dramaturg, imenovan kao *Ja*, objašnjava sagovorniku Dorvalu da *iznenadni događaj* koji se desi kroz radnju, a koji naglo menja stanje likova, jeste *dramski obrt* (*coup de théâtre*); raspolaganje likovima na sceni kao da su na slikarskom platnu, jeste *slikarski prizor* (*tableau*).[440]

Dramaturg Didro izvodi prethodnu definiciju na osnovu Dorvalovog primera iz *Vanbračnog sina*: na početku drugog čina je *tableau*, a na kraju čina *coup de théâtre*. Drugi čin započinje scenom u kojoj Rozalija i Žistina sede fizički zaokupljene ručnim radom, dok je Rozalija misaono zaokupljena duševnim nemirom. Devojci zaljubljenoj u Dorvala, prijatelja svog verenika, za kojeg i ne sluti da joj je biološki brat, teku suze niz lice dok gotovo odsutno nastavlja da veze tapiseriju, dok Žistina zastaje na tren i posmatra svoju gospodaricu. To je *slikarski prizor* ili *slika*, tj. *ta-*

---

[437] *The Advanced Learner's Dictionary of current English*, London, Oxford University Press 1970, 83.

[438] “Beholder: a person who becomes aware of things or events through the senses; syn.: perceiver, observer.” <http://define.com/beholder>.

[439] Michael Fried, *Absorption and Theatricality: Painting and Beholder in the Age of Diderot*, Berkeley, University of California Press 1980.

[440] « Un incident imprévu qui se passe en action, et qui change subitement l'état des personnages, est un coup de théâtre. Une disposition de ces personnages sur la scène, si naturelle et si vraie, que, rendue fidèlement par un peintre, elle me plairait sur la toile, est un tableau. » (Diderot 2000: 1136)

*bleau*. Deveta scena je završna u drugom činu i u njoj je samo jedan lik, Konstanca, koja je zaljubljena u Dorvala, prijatelja svog brata. Ona čita pismo koje je pronašla na stolu, a u kojem Dorval izjavljuje ljubav Rozaliji i objašnjava da mora otići kako ne bi izneverio prijateljstvo i zloupotrebio gostoprimstvo svog prijatelja Klervila, koji je Rozalijin verenik. Međutim, Konstanca pogrešno protumači da je pismo namenjeno njoj i taj *dramski obrt*, koji će, usled nesporazuma, dovesti do toga da se sva četiri lika (Klervil, Dorval, Rozalija i Konstanca) nađu u novoj emotivnoj situaciji, jeste *coup de théâtre*.

Džej Kaplan navodi za *slikarski prizor* primer iz „Drugog razgovora", u kojem Dorval opisuje scenu iz života, čiji je bio svedok, a koju smatra pogodnom za teatar: seljanka klečeći oplakuje umrlog muža držeći njegova otkrivena stopala koja padaju preko ivice kreveta. Kada Didro govori o *slikarskom prizoru* (*tableau*), prikazuje ga kao trenutak u kom se radnja zaustavlja – kaže Kaplan (Caplan 1986: 16) i zaključuje da je odsustvo po- *smatrača* (*beholder*) od suštinskog značaja za „strukturu Didroovih pisanih *tableaux*-a" ("the structure of Diderot's written *tableaux*"). Recipijent, kao čitalac, jeste odsutni sagovornik a prisutni gledalac zaustavljenog emotiv- nog prizora imenovanog *tableau*:

> Ponavljajući osećanje, predstavljeno na slici, posmatrač svedoči o dvostrukom saučesništvu. Prvo, svoje saučesništvo prikazuje tako što se stavlja na stranu predstavljenih likova, što na sebe preuzima njihov položaj, takav kakav je. Drugo, posmatrač igra ono što je doslovno deo, isečak; on nastoji da zameni deo koji nedostaje na slici.[441]

U Dorvalovom primeru iz „Drugog razgovora", na koji se poziva Kaplan, na *slici* s ucveljenom suprugom, nedostaje muž, budući da je mrtav – on je onaj „odsutni deo" ("the absent part"), predstavljen preko ogoljenih stopala na koja padaju udovičine suze. Taj deo *slike* – objašnjava dalje Kaplan (1986: 17–18) – ukazuje na ono što je izgubljeno, i *slika* uvek nastoji da nadomesti nedostajući deo, upotpuni se, „i bude, kao što je i bila – celina" (the tableau is and always has been whole). Kaplan ocenjuje da „didroovske slike" ("Diderot's tableaux"), budući da počivaju na „zamišljenoj celini" ("imaginary wholes"), tj. na domaštavanju nedostajućeg dela u jedinstvu *slike*, ne uspevaju na pozorišnoj sceni, dok u narativnim delima *tableaux* uvek nose „uznemirujuću silinu" ("a disquieting intensity"). Ta *silina* crpi svoju snagu, etički i estetski, iz „posmatračevog saučesništva" ("the partiality of the beholder"), iz recipijentovog saosećanja

[441] "By repeating a gesture represented in the tableau, the beholder testifies to a double partiality. He shows himself to be partial, first, by taking sides with the represented characters, by espousing their cause, as it were. Second, the beholder plays what is literally a part, a fragment; he aims to replace a part that the tableau has lost." (Caplan 1986: 17)

s patnjama predstavljenih likova, iz položaja u koji se čitalac dovodi, a to je *zamena*, tj. dopuna „nedostajućeg dela“ (“missing part“) na *slici* (Caplan 1986: 19).

Kaplan izvodi socio-psihološko tumačenje komunikacijske estetike kroz psiho-tezu o *tenziji* i *kompenzaciji*. Naime, *slika* predstavlja neku bol, odsutna osoba je prisutna u bolu osobe koja pati, a od čitaoca se očekuje da nadomesti nastalu prazninu. Kaplan uzima za ključ svoje teorije Didroov iskaz u *Pohvali Ričardsonu*: „vrlina je požrtvovanje“ (1986: 20).[442] Gledaočeve suze obavljaju trostruku ulogu koja odgovara trima formalnim obeležjima slikarskog prizora: „pripovedaju o požrtvovanju“ (“they relate a sacrifice“), „ponavljaju ga“ (“they repeat it“) i „predstavljaju ga ili označavaju“ (“they represent or signal it“). Dijalog na relaciji autor–lik–gledalac stvara slikarski prizor: „Vrlina zahteva žrtveno predstavljanje – zahteva *tableau*“ – veli Kaplan (1986: 20). Svaka predstava podrazumeva gledaoca ili *posmatrača*, a slika stupa u poseban odnos s gledaocem. Gubitak u porodici, koji je u osnovi *slike*, želi se oplakati ili nadomestiti preko posmatrača kojem se obraća *slika*.

Kaplan podvrgava *Vanbračnog sina* psihoanalizi (1986: 36–39): Dorval je vanbračni sin, a „odsutni otac posmatra odozgo“; gledalac je taj koji je u ulozi odsutnog oca u komadu; kod Didroa, sve se događa u porodici, a predmet *slike* je uvek neki gubitak u porodici. Kaplanove psiho-strukturalne i socio-mitološke paralele idu dotle da on čitaočevu recepciju didroovskih *slika* (*tableaux*) poredi s gledaočevom recepcijom Hristovog stradanja.[443] Dorval u komadu, Suzana u romanu, Isus u hrišćanskom mitu, sve troje su vanbračna deca, socijalno neprilagođene ličnosti, oni „koji se ne uklapaju“ (*misfits*), čije poreklo je obavijeno nekakvom ukletom tajnom – veli Kaplan (1986: 56).

I da zaključimo: Kaplanova studija nudi psiho-socio-politiko-strukturalno tumačenje umetnosti i zasnivanje didroovske estetike recepcije kroz tezu o tenziji i kompenzaciji. Takav pristup može se primeniti i na druge pesničke tvorevine, ali on onda nije estetski, tj. čulno-emotivni i duhovno senzibilni, već je kontekstualni, tj. tematsko-idejni pristup, čime se onda istorija ideja stavlja u prvi plan, a ne ono što je bit umetničkog

---

[442] U *Pohvali Ričardsonu*, Didro veli: „Šta je to vrlina? To je, bez obzira u kom vidu da se ona razmatra, žrtvovanje samog sebe. Žrtvovati sebe u idejnom smislu znači smišljeno se staviti na raspolaganje kao žrtva u stvarnosti.“ (« Qu’est-ce que la vertu ? C’est, sous quelque face qu’on la considère, un sacrifice de soi-même. Le sacrifice que l’on fait de soi-même en idée est une disposition préconçue à s’immoller en réalité. » – Diderot 2000: 156)

[443] „Prema tome, utisak je da je didroovska drama preuzela slike i osećanja koji pripadaju hrišćanskoj drami i onda ih prisajedinila sekularnom epilogu.“ (“Thus one has the impression that the Diderotian drame has taken over images and feelings associated with Christian drama and elisted them to a secular end.” – Caplan 1986: 35)

stvaranja – sâm postupak kojim se emocija poetski stvara i estetski doživljava. Isto tako, čitaočevo misaono uživljavanje u okolnosti fiktivnog lika, njegovo emotivno unošenje u junakovo stanje, nije osobenost didroovskog *posmatrača* (*beholder*), koji se uklapa u *sliku* (*tableau*), nego je to sama bit interakcije između teksta i recipijenta, tj. ono je definicija pesničke komunikacije uopšte.

Mimo pomenutih opštih mesta, od kojih se veze Kaplanov ogled *Narativni okviri*, jedini konkretni didroovski poetski postupak koji razmatra američki teoretičar, jeste *tableau* – vizuelno prenaglašena emotivnost dramskog prizora. Takvoj emotivnoj emfazi, Didro je težio u pozorištu; ali nije uspeo da ostvari što je želeo, pozorišne iluzije su mu bez dramske dubine i estetske čari, svedene samo na emotivne grimase i konvencionalne moralitete. Međutim, u romanu *Redovnica*, živopisni *tableau* duguje svoj uspeh narativnoj dubini koju je Didro dosegao. Kaluđerica–zatočenica Suzana Simonen, u pismima–memoarima koje upućuje markizu de Kroamaru, opisuje jedno posle podne u odaji kod nastojnice, gde su se bile okupile mlade redovnice:

> Uvjeravam vas, gospodine markiže, vas koji se razumijete u slikarstvo, da je to bila vrlo lijepa slika. Zamislite radionicu sa deset do dvanaest osoba, od kojih je najmlađoj moglo biti petnaest godina, a najstarijoj najviše dvadeset tri. Glavarica blizu četrdesete, bijele puti, svježa, sva zaobljena, napol sjedeći u krevetu, s dvostrukim podvoljkom koji joj je dobro pristajao, oblih ruku kao da su tokarene, a prstiju poput vretena i punih jamica, crnih velikih, živih i nježnih očiju koje gotovo nikada nisu bile potpuno otvorene, već uvijek napol zatvorene kao da onaj čije su ulaže veliki napor da ih sasvim otvori, usana rumenih poput ruže, zuba bijelih kao mlijeko, prekrasnih obraza, vrlo ugodne glave što je upala u duboki i mekani jastuk, ruku mekano ispruženih po strani, s malim jastucima pod laktima da ih podržavaju. Sjedila sam na rubu njena kreveta i nisam ništa radila; jedna je sestra sjedila u naslonjaču s malim okvirom za vezenje na koljenima, druge su se smjestile prema prozorima i izrađivale čipke, neke su sjedile na podu, na jastucima koje su uzele sa stolica; šivale su, vezle, raspredale i prele na malom kolovratu. Neke su bile plavokose, druge smeđe, i ni jedna nijeličina na drugu, premda su sve bile lijepe. Njihova je narav bila isto tako različita kao i njihova vanjština; jedne su bile vedre, druge vesele, neke ozbiljne, sjetne ili tužne. Svaka je nešto radila osim mene, kako sam već rekla. Nije bilo teško razlikovati prijateljice od ravnodušnih i od neprijateljica; prijateljice su se bile smjestile ili jedna pored druge ili jedna nasuprot drugoj: radeći svoj posao, razgovarale su, savjetovale se, gledale se kradomice, stiskale prste pod izgovorom da dodaju jedna drugoj pribadaču, iglu ili škare. Pogled glavarice počivao je na njima; jednoj je predbacivala njenu marljivost, drugoj njenu beposlenost, ovoj njenu ravnodušnost, onoj njenu tugu; tražila je da joj pokažu radove, hvalila ih ili kudila.“ (Didro 1964: 127–128)[444]

[444] « Vous qui vous connaissez en peinture, je vous assure, monsieur le marquis, que c'était un assez agréable tableau à voir. Imaginez un atelier de dix à douze personnes, dont la plus

Suzanin *tableau*, na kojem su predstavljene devojke zaokupljenje ručnim radovima, sadrži potresnu crtu koja proizlazi iz psihološke situacije nesrećnih devojaka čijem životnom poletu su polomljena krila udarcima manastirske prisile. Na tom slikarskom prizoru, Suzana Simonen ima ulogu *posmatrača*, kao kaplanovski *beholder* – fizički izolovan, ali emotivno upleten. Međutim, spoljni recipijent, tj. čitalac romana *Redovnica*, nikako ne može biti *beholder*, jer dodaci romanu, Grimov aneks-predgovor i priložena prepiska, kojima se demistifikuje čitava romaneskna fikcija, svesno i aktivno upliću samog čitaoca, dovodeći ga u vezu s piscem, zbog čega više nije jasno – što primećuje i Džej Kaplan (1986: 74) – ko je *pravi otac* ili autor teksta, ko se s kime identifikuje, „dokle se rasprostire telo autora ili čitaoca, a otpočinje telo simbolične kćerke".

Potresna priča o Suzani Simonen pridobija čitaoca u igri emotivne identifikacije, ali dodaci romanu doprinose tome da se zadobijeno čitaočevo poverenje podvrgne ironiji; a to može delovati uznemirujuće, šokantno ili duhovito, možda i sve troje izmešano, što zavisi od samog subjekta estetske recepcije. Ironija, svakako, leži Didrou, a šta su drugo *Indiskretni dragulji*, *Ramoov sinovac* i *Fatalista Žak i njegov gospodar* nego poziv čitaocu na saučesništvo u ironizovanju i stvarnosti i fikcije.

## 2. Ironička identifikacija

Potpuna distanca između pesnika i čitaoca, u smislu da je pesnik odsutan iz dela, da se postavlja kao objektivni depersonalizovani narator, a da je čitalac anonimni recipijent, emotivno angažovani posmatrač iz publike, obeležila je klasicističku tragediju, ali i realistički roman 19. veka.

---

jeune pouvait avoir quinze ans, et la plus âgée n'en avait pas vingt-trois ; une supérieure qui touchait à la quarantaine, blanche, fraîche, pleine d'embonpoint, à moitié levée sur son lit, avec deux mentons qu'elle portait d'assez bonne grâce, des bras ronds comme s'ils avaient été tournés, des doigts en en fuseau et tout parsemés de fossettes, des yeux noirs, grands, vifs et tendres, presque jamais entièrement ouverts, à demi fermés, comme si celle qui les possédait eût éprouvé quelque fatigue à les ouvrir, des lèvres vermeilles comme la rose, des dents blanches comme le lait, les plus belles joues, une tête fort agréable enfoncée dans un oreiller profond et mollet, les bras étendus mollement à ses côtés, avec de petits coussins sous les coudes pour les soutenir. J'étais assise sur le bord de son lit et je ne faisais rien; une autre dans un fauteuil avec un petit métier à broder sur ses genoux ; d'autres vers les fenêtres, faisaient de la dentelle; il y en avait à terre assises sur les coussins qu'on avait ôtés des chaises, qui cousaient, qui brodaient, qui parfilaient ou qui filaient au petit rouet. Les unes étaient blondes, d'autres brunes ; aucune ne se ressemblait, quoiqu'elles fussent toutes belles; leurs caractères étaient aussi variés que leurs physionomies: celles-ci étaient sereines, celles-là gaies, d'autres sérieuses, mélancoliques ou tristes. Toutes travaillaient, excepté moi, comme je vous l'ai dit. » (Diderot 2006: 377–378)

Takav odnos u trouglu autor–delo–čitalac, estetičar Jaus imenuje (1978: 450) kao *afirmativnu klasičnost* koja se ispoljava tako što se recipijent emotivno identifikuje s fiktivnim likom, i romanesknu iluziju doživljava kao stvarni događaj, iako na intelektualnoj ravni zna da je ono u šta se mentalno upliće u stvari umetnička izmišljotina. Nasuprot tome, delo u kojem se autor i recipijent susreću i stupaju u lični odnos sadrži prefiks *anti* u odnosu na tradicionalnu, a to znači i preovlađujuću, pesničku produkciju; te tako *anti-roman* i *anti-teatar*, ironizujući same estetičke postulate, nagone recipijenta da se i kritički postavi, a ne samo katarzički. Umesto mimetičke identifikacije, ili uprkos njoj, subjekt estetske recepcije ulazi u *ironičku identifikaciju* – što je termin koji uvodi Hans Robert Jaus:

> Pod ironičkom identifikacijom shvata se ravan estetičke recepcije u kojoj se gledaocu ili čitaocu uskraćuje očekivana identifikacija, kako bi bio otrgnut od nesmetanog predavanja estetičkom predmetu, kako bi se njegova refleksija probudila i okrenula uslovima iluzije i mogućnosti tumačenja, što može imati za posledicu da estetički stav putem njegove negacije ili putem moralnog apela bude doveden u pitanje. (Jaus 1978: 450)

Velek i Voren govore o *romantično-ironičnom metodu* pripovedanja, kojim se narušava svaka moguća „iluzija čitaoca da pred sobom ima *život*, a ne *umetnost*“ i kojim se naglašava da je „knjiga pisana književnost“ (Velek, Volren 2004: 288). Velek i Voren nazivaju Sterna utemeljivačem ovog pravca, koji ima sledbenike u Rihteru (Jean Paul Richter) i Tiku (Ludwig Tieck) u Nemačkoj, u Gogolju u Rusiji, i u Židu (André Gide) u Francuskoj. Američki novokritičari i ne pominju Didroa, čak ni kao neposrednog imitatora svog savremenika Sterna. Isto tako, iz *Teorije književnosti* američkih novokritičara izostao je i Servantes, koji dva veka prethodi Sternu.[445]

U vezi s interakcijom između autora i recipijenta, Herbert Dikman konstatuje (Dieckmann 1959: 36) da Didro izvlači čitaoca iz anonimnosti i pasivnog položaja tako što mu dodeljuje određenu ulogu u samoj priči; tako je Didro pretvorio u *vrlinu* i „estetičku tehniku“ ono što je smatrao „stvarnim nedostatkom“, a to je „prisustvo nekog bića“ kojem se obraća, tj. „odsustvo neke publike“ kojoj se predstavlja. Na osnovu naratološke analize pripovesti *Ovo nije priča*, Dikman zaključuje da Didro pridobija čitaoca svojom pričom, a da to ne postiže ni „umećem opisivanja“, ni „dramskom prirodom događaja“, ni proizvedenom napetošću; čitaoca pridobija tako što ga „preobražava“, a da on toga nije svestan, u osobu koja sluša priču, prekida je i komentariše, u osobu koja neposredno i ak-

[445] Međutim, u ovom istraživanju – *Didro i estetika*, ranije već dovedeni su u neposrednu vezu Servantes, Stern i Didro (poglavlje VI), a povodom postupka autorovog uplitanja čitaoca u samu naraciju.

tivno učestvuje u priči. S druge strane, u *Fatalisti Žaku*, čitalac nije preobražen u sagovornika – tvrdi Dikman (1959: 37) – već on „ostaje izvan priče i dijaloga“, ali je prisutan u svesti pisca, čime „utiče na karakter i strukturu dela“ i igra različite uloge: predstavnika dobrog ili lošeg ukusa publike, ili naivnog recipijenta koji zahteva od autora romanesknu fikciju.

> Čitalac takođe kontroliše verodostojnost priče i tako postaje garant realizma u delu; on je svest o tehnici koju je romansijer upotrebio; on vreba autora dok ovaj stvara iluziju, iluziju istinitog (umetničko delo) i samovoljnu iluziju, subjektivnu (čudesno, fantastično ili, jednostavno, lažno). U ovoj poslednjoj ulozi, čitalac služi tome da kritički sagleda roman unutar samog romana.[446]

Preko čitaoca umetnutog u romanesknu fikciju, Didro sagledava kritički estetska merila svoje epohe, vladajući ukus društva, koji se obično izjednačava s lošim ukusom, a pesnikova „kritika lošeg ukusa čitaoca“ istovremeno je „književna kritika, estetička analiza i filosofska refleksija o načelima umetnosti“ (dicKmaNN 1959: 38). Na prethodno Dikmanovo razmatranje može se nadovezati i stav Žoslena Meksana koji, u studiji *Osamnaesti vek Milana Kundere ili prisvajanje Didroa od strane savremenog romana* (*Le XVIII^e^ siècle de Milan Kundera ou Diderot investi par le roman contemporain*, 1998), a u kojoj izvodi naratološke paralele između Didroovog *Fataliste Žaka* i Kunderinih *Smešnih ljubavi,* konstatuje da Didro namerno izaziva recepcijsku pometnju upotrebom nekoliko narativnih ravni, sve u cilju „da čitaoca održi kritički budnim“.[447] Kako pripovedač u *Fatalisti Žaku* veli:

> Ne znam čije su ove misli, Žakove, njegovog gospodara ili moje; izvesno je da moraju biti jednoga od nas trojice, i da su im prethodile i dolazile za njima mnoge druge koje bi nas odvele, Žaka, njegovog gospodara i mene, do večere, do posle večere, pa čak i do gazdaričinog povratka, da Žak nije rekao svome gospodaru: eto, gospodine, sve te krupne izreke koje vi deklamujete bez ikakvog razloga, ne vrede koliko jedna stara basna koja se priča na poselima u mom selu. (Didro 1946: 106)[448]

---

[446] « Le lecteur exerce aussi un contrôle sur la véracité du récit et devient ainsi le garant du réalisme de l’œuvre; il est la conscience de la technique employée par le romancier; il guette l’auteur quand celui-ci crée l’illusion, l’illusion du vrai (l’œuvre d’art) et l’illusion arbitraire, subjective (le merveilleux, le fantastique ou, simplement, le faux). Dans cette dernière fonction, le lecteur sert à faire la critique du roman à l’intérieur du roman même. » (Dieckmann 1959: 37)

[447] „Suočeni smo sa strategijom očitog ometanja koja se podudara s namerom da se drži na oprezu čitalac koji bi bio sklon da se prepusti odviše brzo i bez kritičkog duha onome što čita.“ (« Nous sommes devant une stratégie de brouillage manifeste qui répond à une volonté de mettre en éveil un lecteur qui aurait tendance à adhérer trop rapidement et sans esprit critique à ce qu’il lit.» – Maixent 1998: 81)

[448] « Je ne sais de qui sont ces réflexions, de Jacques, de son maître ou de moi, il est certain qu’elles sont de l’un des trois, et qu’elles furent précédées et suivies de beaucoup d’autres qui nous auraient menés Jacques, son maître et moi jusqu’au souper, jusqu’après le souper,

Prethodni navod iz Didroove pripovesti pokazuje konfuziju u smenjivanju naratora, koju autor namerno proizvodi – iskazano opet Meksanovim rečima – da bi „čitaoca održao kritički budnim“. Žan Katris, u studiji *Didro i mistifikacija* (*Diderot et la mystification*, 1970), govori o „nekoj vrsti saučesništva“ (« une sorte de complicité ») između pisca i čitaoca, koja se ne ograničava samo na „otkrivanje lažnog i istinitog“: autor povremeno „odašilje signale“ koje treba da čitalac „uhvati u prolazu“, ukoliko ne želi da bude prevaren. Katris veli da je *Ramoov sinovac* pokazao Didrou „da se može ispričati priča tako da se slušaocu namigne u znak upozorenja kako se ne bi uhvatio u zamku fikcije“ i da sâm Didro preporučuje čitaocu „najveći oprez“ kako ne bi pomešao laž i istinu (Catrysse 1970: 258).

Kada autor nametne recipijentu kritičku distancu spram same fikcije, time on postavi čitaoca za porotnika koji prosuđuje o umetničkoj istini. I Hans Robert Jaus kaže da Didro, kako bi u *Ramoovom sinovcu* razrešio sukob između društvene moralnosti i individualne amoralnosti, „pribegava čitaocu kao trećoj strani koja predstavlja sud istine“.[449] Kritika je sastavni deo ironije, a iz ironije proističe humor. U tom smislu se može percipirati i Didroovo obraćanje čitaocu, kakvo je i sledeće u *Fatalisti Žaku*: „Recite mi, čitaoče, šta biste vi radili na Žakovom mestu? Ništa. Eto, i on je to isto uradio.“ – Didro 1946: 252)[450] Međutim, položaj u koji je autor postavio čitaoca, može se percipirati i kao neugodan. Žak Katris veli da u *Ramoovom sinovcu* Didro „muči čitaoca“ (1970: 249), a da je u *Indiskretnim draguljima* i *Fatalisti Žaku* čitalac *isfrustriran* jer mu je uskraćen epilog zbi- vanja: u *Fatalisti Žaku* se pripovesti prekidaju po nahođenju naratora; u *Indiskretnim Draguljima* na kraju ne saznajemo ništa o sultanovoj miljenici Mirzozi. Žan Rejmon čak optužuje Didroa da se odnosi *sadistički* prema čitaocu, da se s njim poigrava.[451] Jedna od niz *uvreda*, kako to neki kritičari percipiraju, a koje narator upućuje čitaocu može biti i sledeće Didroovo obraćanje u *Fatalisti Žaku*, kao naratorova reakcija na navodnu čitaočevu

jusqu'au retour de l'hôtesse, si Jacques n'eût dit à son maître: «Tenez, monsieur, toutes ces grandes sentences que vous venez de débiter à propos de bottes ne valent pas une vieille fable des écraignes de mon village.» » (Diderot 2006: 794)

449 « Pour trancher le dialogue fictif et pour résoudre le conflit entre la convention morale et la nature amorale de l'homme, Diderot en appelle directement au lecteur comme à un tiers qui représente l'instance de la vérité. » Jauss, "Le Neveu de Rameau. Dialogique et dialectique", *Revue de métaphysique et de morale*, avril-juin 1984. [ovde preuzeto iz Delonove beleške u Plejadinom izdanju Didroovih *Priča i romana* (Contes et romans)] (Diderot 2004: 1082)

450 « Dites-moi, lecteur, ce que vous eussiez fait à la place de Jacques. – Rien. – Eh bien! c'est ce qu'il fit. » (Diderot 2006: 917).

451 Jean Raymond, "Le sadisme de Diderot", *Critique* XIX, 1963, 33. [ovde preuzeto iz: Wilson 1985: 473]

opasku da je *u vinu istina*: „Čitaoče, vi ne znate šta govorite; zato što hoćete da se pokažete pametni, ispadate glupi. Tako je malo u vinu istine, da je, sasvim obratno, u vinu laž. Rekao sam vam jednu grubost, žao mi je i molim vas da mi oprostite.“ (1946: 221)[452]

Povređeno čitalačko samoljublje je odraz intelektualno-emotivnog senzibiliteta recipijenta. Biti intelektualno isprovociran, duhovno izazvan i podstaknut na kritičko rasuđivanje, ne znači biti mentalno izmanipulisan i emotivno mučen. U ovoj studiji se insistira na tome da Didro stvara kritičko-ironično saučesništvo autora i recipijenta, koje služi pesniku da sebe preispita, jednako kao što to očekuje i od svog čitaoca. Ako se zauzme autorska tačka gledišta, može se uočiti da pesnik namerno sebi stvara narativne prepreke, što predstavlja stvaralački izazov, jer ništa nije lakše pesniku nego da ispriča priču na tradicionalni romaneskni način i primenom proverenih postupaka obezbedi svojoj fikciji uverljivost, umesto što namerno razbija romanesknu iluziju, ironizuje sam poetički postupak i poigrava se s čitaočevom recepcijom. Na ovom drugom putu, crveni tepih uspeha prvi je razvio kastiljanski genije Servantes, čiji su dostojni sledbenici Lorens Stern, Deni Didro i Andre Žid.

Međutim, ako je čitalac zatečen pesnikovim pristupom, onda to znači da je izneveren njegov *horizont očekivanja* (*Erwartungshorizont*) – rečeno terminologijom Hansa Roberta Jausa, tj. da delo nije odgovorilo čitaočevim receptivim navikama koje je stekao iz prethodnog čitalačkog iskustva. U istraživačkom ogledu „Istorija književnosti kao izazov nauci o književnosti“ (“Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft“, 1967), što je Jausovo pristupno predavanje na Univerzitetu Konstanc, autor objašnjava da u *estetici recepcije* (*Rezeptionsasthetik*): „interpretativna recepcija jednog teksta uvek već unapred pretpostavlja kontekst iskustva u kome se opaža estetičko“ (1978: 62). U čitaocu „novi tekst“ evocira „vidokrug očekivanja i pravila“, poznat iz ranijih tekstova, i ona se, očekivanja i pravila, u novim iskustvenim okolnostima menjaju, pomeraju granice receptivnog vidokruga, izazivaju kod recipijenta *promenu horizonta* (*Horizontwandel*). Nova dela najpre „evociraju konvencionalni vidokrug očekivanja čitalaca“ (1978: 62), da bi ga potom, korak po korak, *razorila*. Jaus ilustruje svoju teoriju kroz dva primera: prvi je Servantesov *Don Kihote*, pri čemu se teoretičar poziva na Nejšeferevo tumačenje (*Der Sinn Der Parodie Im Don Quijote*, 1963),[453] dok se u drugom primeru, zna-

---

[452] « Lecteur, vous ne savez ce que vous dites ; à force de vouloir montrer de l’esprit, vous n’êtes qu’une bête. C’est si peu la vérité dans le vin, que tut au contraire c’est la fausseté dans le vin. Je vous ai dit une grossièreté, j’en suis fâché, et je vous en demande pardon. » (Diderot 2006: 890–891)

[453] Servantesov *Don Kihote* najpre razvija vidokrug očekivanja karakterističan za tada omiljene stare riterske knjige, koje potom pustolovina njegovog poslednjeg viteza parodira

čajnijim za ovu studiju, jer je u pitanju Didro, teoretičar poziva na Varningovu analizu (Rainer Warning, *Illusion und Wirkligkeit in Tristram Shandy und Jacques le fataliste*, 1965).

Didro, na početku *Fataliste Žaka*, fiktivnim čitaočevim pitanjima upućenim naratoru „evocira vidokrug očekivanja karakterističan za shemu pomodnog romana putovanja i aristotelovske konvencije romaneskne fabule“, da bi potom, „obećanom romanu o ljubavi i putovanju“, provokativno protistavio jednu sasvim „neromanesknu *vérité de l'histoire*, tj. bizarnu stvarnost i moralnu kazuistiku svoje umetnute priče, u kojoj životna istina neprestano opovrgava lažljivost pesničke fikcije.“[454] Promena vidokruga očekivanja u estetskoj recepciji kod Jausa označena je i kao *estetička distanca*. To nas opet vraća na *ironičku identifikaciju*, koju pomenuti teoretičar prepoznaje i u Bodlerovoj zbirci *Cveće zla* (*Fleurs du mal*, 1857): „Čitalac koji *Fleurs du mal* otvara u očekivanju da će moći da učestvuje u probranim trenucima i duševnim stanjima pesnikovim konfrontiran je već u posveti 'Au lecteur' sa jedva okrepljujućim porocima“. (Jaus 1978: 451)

U zaključku ovog potpoglavlja može se reći da je, u praktično svim Didroovim narativnim spisima, umesto tradicionalnog odnosa lik – čitalac, na delu, i u delu (!), odnos autor – čitalac, što Meksan naziva „izokretanjem mimetičke iluzije“. Meksanovo razmatranje je ograničeno na *Fatalistu Žaka*, ali se ishod analize može primeniti i na ostala Didroova narativna dela, kao i sâm teoretičarev zaključak da autor izvrće *mimetičku iluziju* (*l'illusion mimétique*): tradicionalni odnos lik – čitalac prelazi u drugi plan, u korist odnosa autor – čitalac, dat kao *matični i prvi* (*matriciel et premier*), tako da se ispričana priča smatra gotovo sporednom (Maixent 1998: 89).

Samoanaliza naracije, direktno obraćanje čitaocu, razbijanje narativne celine, kritičko sagledavanje stvarnosti i ironizacija umetničke fikcije, sve su to odlike Didroovih remek-dela *Indiskretni dragulji*, *Ramoov sinovac*, *Redovnica*, *Fatalista Žak i njegov gospodar*. S druge strane, začuđujuće je da se Didro na pozorišnoj sceni držao *mimetičke identifikacije*, tj. tradicionalne odvojenosti autora od lika, lika od recipijenta, i autora od recipijenta: dramski pesnik je odsutan iz dela, lik na sceni ne zna da ga posmatra publika, a publika se uživljava u fikciju koju receptuje kao umetničku stvarnost. Umetnički krah didroovske drame ne potiče odatle što se on držao aristotelovske dramaturgije; naprotiv, ne samo da dramski autor nije odsutan iz *Vanbračnog sina* i *Oca porodice*, nego je Didro progovio kroz

s dubokim smislom. (Jaus 1978: 62)

[454] R. Varning, *Tristram Shandy und Jacques le fataliste*, Munchen 1965, 80. [ovde preuzeto iz: Jaus 1978: 62–63]

filosofske moralitete koje je metnuo u usta svojim nezanimljivim likovima. Onovremena publika se, ipak, uživljavala u prikazane situacije: kada se 1769. prikazivao *Otac porodice*, u „gledalištu je bilo maramica koliko i gledalaca“ – zabeležila je tadašnja štampa (Billy 1932: 471). Međutim, didroovsku dramu je vreme očas pregazilo i smestilo tamo gde joj je mesto – u arhive umetničkih promašaja. Treći komad, *Je li dobar? Je li zao?*, mogao je biti odličan da je autor uložio više stvaralačkog genija.

Da se Filosof estetički bio osmelio i u pozorište uveo *ironičku identifikaciju*, koju je genijalno primenio u narativnim spisima, da *Indiskretni dragulji*, *Redovnica*, *Ramoov sinovac* i *Fatalista Žak* imaju svoje parnjake u drami, Deni Didro bi postao pozorišna veličina, možda čak i u rangu jednog Molijera. U oblasti dramaturgije, Didro je izazvao mnogo bure, ali ne zbog svojih pozorišnih komada, već zbog svoje teorije glume, tj. glumčeve estetske recepcije emocije koncentrisane u dramskom liku koji tumači.

## 3. Paradoks o glumcu

Pol Vernijer, u kritičkoj ediciji *Estetičkih dela* Didroovih, piše da nema nijedan drugi Didroov spis koji je bio „više čitan, razmatran i osporavan od *Paradoksa o glumcu*“ (Diderot 2001: 291). Za razliku od Molijerovih poklonika, koji su čak osuđivali i samo načelo pozorišne igre, ili moralista, koji su se okomili na privatne živote glumaca, u raspravi *Paradoks o glumcu* Didro ulazi u „samu glumčevu dušu“, „otkriva tajne zatvorenog sveta“ i nameće mu „strahovito preispitivanje savesti“ – veli Vernijer, i zaključuje: „Dokle god bude pozorišta i glumaca – *genus irritabile*[455] – paradoks će izazivati sablažnjenje“ (2001: 291). O kakvom je to glumačkom paradoksu reč? Artur Vilson na sledeći način sažima Didroovu tezu: „To znači da što se više neki veliki glumac čini obuzet osećanjem, time je hladnokrvniji i vlada sobom. A paradoks je da jedan veliki glumac ili jedna velika glumica, koji proživljava zaista osećanja svog lika, jeste glumac čije će izvedbe biti neujednačene.“[456]

[455] „Razdražljivi soj pesnika“, izreka koja dolazi iz Horacijevog stiha “genus irritabile vatum“ (knjiga II, poslanica II, stih 102). Francuski glumac Luj Žurdan (Louis Jourdan) to objašnjava na sledeći način: „Svaki stvaralac je pesnik u smislu u kojem on pripada onom *genus irritabile vatum*, tom osetljivom soju koji hoće pohvale, ali koje ozlojedi najmanja kritika.“ (« Tout auteur est poète en ce sens qu’il appartient au *genus irritabile vatum*, à cette race irritable qui veut bien qu’on la loue, mais que la moindre critique indispose. », <http://www.abc-lettres.com/proverbe-latin/genus-irritabile-vatum.html>).

[456] « Quel est le paradoxe du comédien? C’est que plus un grand acteur semble submergé par l’émotion, plus il est froid et plus il se domine. Et le paradoxe est qu’un grand acteur

Artur Vilson dodaje da je Didroova teza uvek doticala glumce, jednako amatere i profesionalce, koji se ponose time što se celim bićem daju emotivno ulozi koju tumače: oni drže do toga da drugi kažu kako „glumci ne igraju svoje uloge, nego ih žive" (1985: 516). Pol Vernijer se osvrće na obimnu literaturu koja je nastala, kao reakcija na Didroov *Paradoks*, iz pera samih glumaca, još od vremena Koklena (Benoît Constant Coquelin), Sare Bernar (Sarah Bernhardt), Kopoa (Jacques Copeau) i Žuvea (Louis Jouvet).[457] Sve je rečeno – zaključuje Pol Vernijer – ali Didroova tajna nije otkrivena. Pokušajmo ovde da proniknemo u suštinu Didroove teorije glume.

*Paradoks o glumcu* je objavljen tek 1830. godine, prema kopiji rukopisa iz carske biblioteke Ermitaž u Sankt Peterburgu. Iako je posedovao kopiju rukopisa, Nežon nije uvrstio *Paradoks o glumcu* u ediciju Didroovih dela iz 1798. godine.[458] Istorija nastanka ovog polemičkog spisa počinje 1769. godine, kada je Melhior Grim zatražio od Didroa da napiše recenziju za englesku brošuru *Garik ili engleski glumci*, koju je na francuski bio preveo glumac Antonio Stikoti (Antonio Sticotti). U stvari, u pitanju je delo koje je napisao Sent-Albin (Rémond de Sainte-Albine), a na engleski preveo Hil (Aaron Hill) 1750. godine. Međutim, spis je do Grima, a time i do Didroa, došao preko francuskog prevoda s engleskog, koji je, opet, prevod originalnog francuskog teksta. Didro je izneo mišljenje o spisu u *Književnoj prepisci* (1770) pod naslovom „Zapažanja o jednoj knjižici naslovljenoj Garik ili engleski glumci" ("Observations sur une brochure intitulée Garrick ou les acteuurs anglais"). Bila je to prva verzija spisa kojem će se Didro vratiti tri godine kasnije i koji će dalje brusiti 1777. godine.[459] Pitanje kojim Didro počinje razmatranje jeste koja su bitna svojstva velikog glumca:

---

ou qu'une grande actrice qui ressent vraiment les sentiments de son rôle est un acteur dont les représentations seront inégales.» (Wilson 1985: 516)

[457] Izdvojićemo neke reakcije. Glumica Disan (Béatrix Dussane) odgovorila je Didrou svojim *Glumcem bez paradoksa* (*Le Comédien sans paradoxe*, 1933), Luj Žuve *Neoličenim glumcem* (*Comédien désincarné*, 1954), dok je Mark Blanke (Marc Blanquet) zabeležio mišljenja dvadeset i jednog glumca savremenika (1949).

[458] Nežonova kopija *Paradoksa* pronađena je 1902. godine. Dipui (Dupuy) je čak autorstvo pripisao Nežonu, pozivajući se na to da je teorija u spisu u oprečnosti s teorijom o entuzijazmu koju je Didro izneo u *Razgovorima o Vanbračnom sinu*. Ovaj podatak, kao i ostali do kraja pasusa, preuzeti su iz Versinijeve kritičke beleške za IV tom Didroovih dela: *Esthétique – Théâtre* (2000). (Diderot 2000: 1374-1375)

[459] *Paradoks o glumcu* je polemički spis, ali u kojem raspravu ne vode sagovornici, već *Prvi* raspravlja sa samim sobom, dok *Drugi* gotovo da samo i sluša: „PRVI. – Ali, ja sam, znači, dugo sam samcit govorio? DRUGI. – To je moguće; isto onoliko koliko sam ja sam samcit premišljao." (Diderot 1954: 98) (« LE PREMIER. – Mais j'ai donc causé longtemps tout seul? LE SECOND. – Cela se peut; aussi longtemps que j'ai rêvé tout seul. » – Diderot 2000: 1425)

> Što se mene tiče, ja tražim da on ima veliku moć rasuđivanja, potrebno mi je da je taj čovek miran i hladan gledalac, prema tome zahtevam od njega da ima pronicljivosti i nimalo osetljivosti, veštinu da svemu podražava i, što na isto izlazi, podjednaku sposobnost za sve vrste karaktera i uloga.“ (Diderot 2006*: 10–11)[460]

Teoriji glume, zasnovanoj na osećajnosti, a koju zastupa Remon de Sent-Albin, Didro suprotstavlja tezu o hladnokrvnosti. Tri decenije pre Didroa, glumac D'Anter (d'Hannetaire) zastupao je tezu o superiornosti hladnokrvnosti nad emocionalnošću. U *Zapažanjima o glumačkom umeću* (*Observations sur l'art du comédien*, 1739), D'Anter kaže da je glumac „pravi kameleon“, a to može biti jedino ako „glumi glavom“.[461] Didro se svojim spisom, u stvari, uključuje u polemiku o glumačkoj veštini koju simbolišu pisac Sent-Albin, na strani osećajnosti, i glumac Rikoboni, na strani racionalnosti. Kako kaže Belaval (1973: 237), Rikoboni smatra da, ukoliko glumac ima tu nesreću da zaista oseća ono što treba da izrazi na pozornici, onda on i nije u stanju da glumi. Osećanja se smenjuju tako brzo u pozorišnoj igri, što nije slučaj u stvarnom životu. Vremensko ograničenje dramske radnje zahteva munjevite prelaske s jednog na drugo osećanje ili raspoloženje, te, prema tome – zaključuje Belaval – ako se glumac prepusti jednom osećanju, ne može u sledećem trenu da pređe na neko drugačije duševno raspoloženje.

Prema tome, i za Didroa, osećajni glumci su *neujednačeni* i *osrednji*, a mogu da zablistaju samo u ulozi koja je saobrazna njihovom senzibilitetu. Za razliku od njih, hladnokrvni glumci su vrhunski umetnici, zato što „glume po razmišljanju“, na osnovu proučavanja ljudske prirode, tj. prema nekom „zamišljenom modelu“ (2006: 11–12*; 2000: 1380). U trenutku emotivne obuzetosti, čovek ne može da rasuđuje razložno, umetnik ne može da stvara uzvišeno. Jaka i nekontrolisana emocija parališe. I kad pesnik kaže da plače, on ne plače dok „traga za snažnim pridevom koji se otima“, dok se trudi da stihove učini skladnim i zvučnim. Nepomirljiv je Didro: kad je čovek uzbuđen, uznemiren i oduševljen, nesposoban je da stvara; stvara se pošto oluja utihne (2006*: 36; 2000: 1397). Zato Filozof veli – „na hladnokrvnosti je da umeri pomamu oduševljenja“ (2006*: 14),[462] jer, jedino čovek koji vlada sobom, upravlja i nama, a nikako to ne

[460] « Moi, je lui veux beaucoup de jugement; il me faut dans cet homme un spectateur froid et tranquille; j'en exige, par conséquent, de la pénétration et nulle sensibilité, l'art de tout imiter, ou, ce qui revient au même, une égale aptitude à toutes sortes de caractères et de rôles. » (Diderot 2000: 1380)

[461] Jean-Nicolas Servandoni d'Hannetaire, *Observations sur l'art du comédien,* Paris 1774, 140 [ovde preuzeto iz: Diderot 2000: 1368].

[462] « Les grands poètes dramatiques surtout sont spectateurs assidus de ce qui se passe autour d'eux dans le monde physique et dans le monde moral. » (Diderot 2000: 1382)

može čovek *koji je izvan sebe*, obuzet osećanjima. Veliki dramski pesnici su „marljivi posmatrači" *(*« spectateurs assidus ») onogo što se oko njih zbiva u fizičkom i moralnom svetu, i šire – takvi su svi veliki umetnici:

> Veliki pesnici, veliki glumci i možda uopšte svi veliki podražavaoci prirode ma koje vrste bili, obdareni sjajnom maštom, snažnom moći rasuđivanja, tananim osećanjem prikladnosti, vrlo sigurnim ukusom, to su bića koja su najmanje osetljiva. Oni su podjednako podobni za suviše mnogo raznih stvari; suviše su zaokupljeni gledanjem, raspoznavanjem, podražavanjem, da bi unutar sebe samih mogli biti živo uzbuđeni. Ja ih neprestano vidim s beležnicom na kolenima i sa olovkom u ruci. (Diderot 2006*: 14)[463]

Didro izvodi do krajnosti svoju tezu kada kaže da „osetljivost uopšte nije osobina jednog velikog stvaralačkog duha" (2006: 14*): „ono što sve čini nije njegovo srce nego glava".[464] Glumac, umetnik uopšte, jeste (2006: 11*; 2000: 1380) „pažljivi podražavalac i razboriti učenik prirode" (« imitateur attentif et disciple réfléchi de la nature »), „stalni posmatrač naših čulnih utisaka" (« observateur continu de nos sensations »). Na osnovu studioznog posmatranja života, a zahvaljujući izvanrednom zapažanju, umetnik uopšte, a u daljem izlaganju ovde se obraćamo glumcu, stvara svoj *unutrašnji idealni model* koji mu je vodilja u stvaralačkoj izvedbi.

Za slavnu francusku glumicu sredine 18. veka, gđicu Kleron (Clairon), Didro kaže da „glumi savršeno" i da na šestom izvođenju zna napamet svaki detalj svoje glume kao što zna svaku reč svoje uloge. Čuvena glumica je „sebi stvorila model kome je težila da se saobrazi, zamislila ga je kao najviši, najveći, najsavršeniji koji je mogla da stvori" (2006: 12*; 2000: 1381), ali taj model nije ona, u suprotnom bi njena gluma bila slaba i neujednačena. Na moguću primedbu da glumac emotivnim unošenjem u ulogu izaziva kod gledaoca ganutost, Didro uzvraća opaskom da je glumac svoj očaj udesio pred ogledalom, da je krik bola zabeležio u svom uhu, i da tačno zna u kom će trenutku izvući maramicu i obrisati suzu koja je smišljeno potekla:

> To drhtanje glasa, te prekinute reči, ti prigušeni ili otegnuti zvuci, to podrhtavanje ruku i nogu, to klecanje kolena, to gubljenje svesti, to bunilo, sve je to čista imitacija, unapred preslišana lekcija, patetična grimasa, uzvišeno majmunisanje koje glumac pamti dugo vremena pošto je na njemu radio,

[463] « Les grands poètes, les grands acteurs, et peut-être en général tous les grands imitateurs de la nature, quels qu'ils soient, doués d'une belle imagination, d'un grand jugement, d'un tact fin, d'un goût très sûr, sont les êtres les moins sensibles. Ils sont également propres à trop de choses ; ils sont trop occupés à regarder, à reconnaître et à imiter, pour être vivement affectés au-dedans d'eux-mêmes. Je les vois sans cesse le portefeuille sur les genoux et le crayon à la main. » (Diderot 2000: 1382–1383)

[464] « Le dirai-je ? Pourquoi non ? La sensibilité n'est guère la qualité d'un grand génie. […] Ce n'est pas son cœur, c'est sa tête qui fait tout. » (Diderot 2000: 1383)

koga je svestan u trenutku kad ga izvodi, koje mu, srećom po pesnika, gledaoca i njega samoga, ostavlja punu slobodu duha, i koje mu, kao i sva druga vežbanja, oduzima samo telesnu snagu.“ (Diderot 2006*: 16)[465]

Didro tvrdi da „suze glumca teku iz njegovog mozga“, dok suze osetljivog čoveka dolaze iz njegovog srca: „srce je ono što bezmerno smućuje glavu osetljivog čoveka; glava glumca je ono što gdekada prolazno uznemiri i njegovo srce“ (2006*: 17).[466] Za našeg Filosofa, glumac je poput bezvernog sveštenika koji plačljivo propoveda stradanje Hristovo, poput zavodnika koji, radi ljubavnog osvajanja, obasipa umilnim rečima ženu koju ne voli, ili poput kurtizane koja se topi od milja u zagrljaju svog pokrovitelja, iako prema njemu ne oseća čulnu naklonost. Isto tako, besednik ne dobija na vrednosti kad je obuzet gnevom, već kada podražava gnevu – tvrdi Didro i dodaje: „Glumci na publiku ne čine utisak kada su obuzeti besom, već kad dobro glume bes.“ (2006*: 86)[467] Prema tome, kao što se glumac uzdiže do *idealnog modela* kome podražava, tako se i sveštenik, zavodnik i kurtizana, iz Didroovog primera, uzdižu do zamišljenog modela sveštenika, zavodnika i kurtizane: svi oni racionalno ovladavaju uvežbanom emotivnošću. „Ne kaže li se u svetu da je neki čovek odličan glumac?“ – retorski razmišlja Didro: „Pod tim se ne podrazumeva da on oseća, već da se odlično pretvara da oseća, mada ne oseća ništa.“ (2006*: 87)[468]

Didro pravi razliku između pojmova *biti osetljiv* (*être sensible*) i *osećati* (*sentir*). Biti osetljiv je *stvar duše*, a ono što čovek snažno oseća, ne može da izrazi – tvrdi Didro (2006*: 66; 2000: 1414–1415) – jer, *osetljiv čovek* (*l’homme sensible*) je suviše „prepušten na milost i nemilost svoje dijafragme“ da bi bio „uzvišeni podražavalac prirode“ («un sublime imitateur de la nature»). Didro je napisao „Zapažanja na knjižicu Garik ili engleski

[465] « Ce tremblement de la voix, ces mots suspendus, ces sont étouffés ou traînés, ce frémissement des membres, ce vacillement des genoux, ces évanouissement, ces fureurs, pure imitation, leçon recordée d’avance, grimace pathétique, singerie sublime dont l’acteur garde le souvenir longtemps après l’avoir étudiée, dont il avait la conscience présente au moment où il l’exécutait, qui lui laisse, heureusement pour le poète, pour le spectateur et pour lui, toute la liberté de son esprit, et qui ne lui ôte, ainsi que les autres exercices, que la force du corps. » (Diderot 2000: 1384)

[466] « Les larmes du comédien descendent de son cerveau ; celles de l’homme sensible montent de son cœur : ce sont les entrailles qui troublent sans mesure la tête de l’homme sensible; c’est la tête du comédien qui prote quelquefois un trouble passager dans ses entrailles […]. » (Diderot 2000: 1384–1385)

[467] « Les comédiens font impression sur le public, non lorsqu’ils sont furieux, mais lorsqu’ils jouent bien la fureur. » (Diderot 2000: 1426)

[468] « Ne dit-on pas dans le monde qu’un homme est un grand comédien? On n’entend pas par là qu’Il sent, mais au contraire qu’il excelle à simuler, bien qu’il ne sente rien. » (Diderot 2000: 1426)

glumci“ dva meseca nakon *Dalamberovog sna*, u kojem je već izneo, preko doktora Bordea, tezu o dijafragmi kao sedištu perifernog nervnog sistema, tj. o vezi između mobilnosti dijafragme i izražene osetljivosti. Što je dijafragma mobilnija, čovek lakše pada u vatru, brže se uzruja, osećanja ga savladaju.[469]

S druge strane, osećati je „stvar rasuđivanja“ i ovim didroovskim glagolom se označava delatnost izvanrednog osmatračkog duha. Veliki glumac „posmatra pojave“, njemu služi „osetljiv čovek“ kao model koji proučava; s druge strane, „osetljiv čovek“ izražava samo „krik svog srca“ (2006*: 37; 2000: 1398). Didro pominje gđu Rikoboni (Riccoboni) kao primer „jedne od najlošijih glumica“ koja se ikada pojavila na pozornici, zato što je bila „jedna od najosetljivijih žena“ koju je priroda ikada stvorila. Ona je bila „žrtva svoje osetljivosti iznad koje nikada nije mogla da se uzdigne: upravo zato što je stalno ostajala ona sama, publika je stalno bivala njome nezadovoljna.“ (2006*: 71)[470] Prema Didrou, „slabo i osetljivo stvorenje“ ne može da predstavi hladnokrvnost Kornejeve Leontine, ljubomorni bes Hermionin, bunilo i kajanje Fedrino, tiransku oholost Agripininu. Naprotiv, glumačka izvanrednost: „to je delo glave koja je hladna, delo dubokog rasuđivanja, izvanrednog ukusa, napornih studija, dugoga iskustva i neobičnog jakog pamćenja“ (2006*: 77).[471]

## 4. Didroovi glumci

Didrolozi kažu da je čuveni engleski glumac Garik presudno uticao na zasnivanje Didroove teorije glume, a prema tome i samog poimanja stvaralačkog subjekta.[472] Taj slavni čovek – kaže Didro za Garika (2006*:

[469] U *Dalamberovom snu,* Didro razvija teoriju o neosetljivosti genija, što je ovde već razmatrano u poglavlju IV – geNije.

[470] « [le victime] de sa sensibilité, au-dessus de laquelle elle n’a jamais pu s’élever; et c’est parce qu’elle est constamment restée elle, que le public l’a constamment dédaignée. » (Diderot 2000: 1417)

[471] « […] c’est l’ouvrage d’une tête froide, d’un profond jugement, d’un goût exquis, d’une étude pénible, d’une longue expérience et d’une ténacité de mémoire peu commune […] » (Diderot 2000: 1421)

[472] Tako Pjer Lepap piše (1991: 374) da je veliki engleski glumac nadahnuo Didroa da napiše *Paradoks o glumcu,* a Ivon Belaval veli da je Didro obožavao engleskog glumca samo po čuvenju pre nego što ga je upoznao. Garik, protej dramske umetnosti, tvrdio je da nikada nije on sam kada glumi, i da su osrednji glumci koji glume samo prema svojoj prirodi. Idealni glumac, onakav kakvim ga slika *Paradoks o glumcu* – zaključuje Belaval (1973: 242) – u suštini je Garikov portret.

32; 2000: 1394) – zavređuje da se zbog njega prevali put do Engleske, kao što svi ostaci Rima zaslužuju da se zbog njih putuje do Italije. Sam Didro, međutim, nije putovao do Londona; s Garikom se sreo u Parizu i izgleda da nikada nije bio u prilici da glumca vidi na pozornici, već je bio svedok njegovih glumačkih izvedbi samo u otmenim salonima francuske prestonice.[473] U *Paradoksu o glumcu*, Didro tvrdi da je bio očevidac Garikovih glumačkih *akrobacija*. Garik je u stanju da, „u razmaku od četiri do pet sekundi", promeni izraz lica (Diderot 2006*: 32; diderot 2000: 1394): iz lude veselosti do staloženosti, od iznenađenja, preko zaprepašćenja, do potištenosti, zatim straha, i onda užasa, i očaja; i s tog poslednjeg stupnja, ponovo se penje do onog s kog je i počeo.

Međutim, Artur Vilson kaže da je Didro bio iznenađen kada je saznao da je Garik, jednom privatnom prigodom, izrekao da u glumi gđice Kleron „nedostaje osećajnosti". Iz toga američki didrolog (Wilson 1985: 518–519) izvodi zaključak kako Garik, ipak, nije prihvatio Didroovu tezu o hladnokrvnosti glumca. Uprkos tome, i suprotno preovlađujućoj teoriji epohe, koju je nametnuo Dibo, a prema kojoj „jedino onaj koji je i sam emotivno ganut, može i druge ganuti" (Wilson 1985: 519), Didro je načinio preokret u teoriji glume čija načela i danas pokreću reakcije, komentare, osporavanja od strane psihologa i glumaca. Prema toj teoriji, veliki glumac je simulator, a njegov talenat se sastoji u tome da dobro „raspozna spoljne simptome pozajmljene duše", jer – veli Didro (2006*: 61–62; 2000: 1412) – srce koje on sebi pridaje nije njegovo srce; prema tome, onaj koji „prema najbolje smišljenom idealnom modelu" (« d'après le modèle idéal le mieux conçu ») najbolje poznaje i „najsavršenije ume da predstavi te spoljne znake" (« qui rend le plus parfaitement ces signes extérieurs »), jeste najveći glumac.

Didro se u *Paradoksu* pravda da mu nije namera da kleveta glumački poziv i kaže da žali ako se njegove opaske pogrešno protumače i doprinesu tome da se navuče prezrenje na poziv koji ceni i voli. Međutim, on kaže da se ne postaje glumcem iz naklonosti ka vrlini, iz pobude da se bude koristan društvu, da se služi svoja otadžbina, što su sve razlozi za čestite ljude pravičnog duha i osetljive duše. Naprotiv, glumci su „sposobni da glume sve karaktere zato što sami nemaju nikakvog karaktera" (2006*: 53; 2000: 1407) – vređa Didro moderne glumce, i još dodaje da su oni, privatno, neosetljivi posmatrači, osobenjaci lišeni saosećanja. I naš Filosof je, u mladosti, sanjario da postane glumac, dok se još kolebao između Sorbone i Komedi-Fransez, tj. između svešteničkog poziva i glumačkog zanata. Želeo je da mu pljeskaju iz gledališta, da ga obožavaju, da bude u društvu

[473] Belaval pretpostavlja da je Didro video Garikov nastup u salonu barona Holbaha, u zimu 1764–65. godine. (Belaval 1973:242)

pozorišnih žena lakog morala. Sve su to Didroove reči u *Paradoksu o glumcu*. I tu nije kraj nipodaštavanju glumčeve etičke prirode: „Vi kažete da se oni vama čine na pozornici veliki zato što imaju duše; meni se oni u društvu čine mali i niski zato što je nemaju. Uz govor i ton Kamile i staroga Horacija nalazimo uvek naravi Frozine i Zganarela.“ (Diderot 2006*: 54)[474]

Prema tome, i kad tumače likove koji su oličenja plemenitosti i vrline, kao što su Kornejevi Kamila i stari Horacije, ne treba smetnuti s uma da su glumci, u svojoj nutrini, prepredeni i pokvareni, kao Molijerovi likovi Zganarel i Frozina. U čemu onda Didro ceni glumački poziv? Glumci su od „stvarne koristi“ (« utilité réelle ») – tvrdi on (2006*: 51; 2000: 1406) – zato što su „najrečitiji propovednici vrline i poštenja“ (« prédicateurs les plus éloquents de l’honnêté et des vertus ») i „bič za smešno i poročno“ (« fléaux du ridicule et du vice »). Očito je da Didro gleda na glumce kao na oruđa drame koja, u skladu s pozorišnom didaktikom, šire filosofsku propagandu i moralno podučavaju. Sa stanovišta opšteg dobra, glumci su korisni, njihova uloga na pozornici je društveno moralna; nasuprot tome, sa stanovišta individualnog morala, zvezde pozornice su samoljubive, uobražene i sebične. Nije li Didro već dao prednost „sjajnom pesniku a rđavom građaninu“ Rasinu nad „lošim pesnikom a uzornim građaninom“ Rasinom? Međutim, Didro je uveo etiku poezije u slepu ulicu estetike, zato što je samu umetnost podelio na moralno korisnu i moralno štetnu. Nametnuti etička načela u estetičkim razmatranjima znači (zlo) upotrebiti *lepo* zarad propagandnog.

> Glumac koji je samo od razuma i rasuđivanja, hladan je; onaj koji je samo od žara i osećanja, lud je. Izvesna konstitucija koju čine razumnost i zanos, čini uzvišenog čoveka; i na pozornici i u životu, onaj koji pokazuje više nego što oseća, zasmeje umesto da gane. Nikada se ne trudite da idete preko osećanja koje ćete imati, nastojte da ga opravdate.[475]

Prethodni navod, iz pisma koje prethodi tri godine *Zapažanjima o Gariku*, tj. prvoj verziji *Paradoksa o glumcu*, savet je koji Didro daje mladoj glumici, gđici Žoden (Jodin). Konačna verzija *Paradoksa* ne sadrži poduku o pravoj meri između razuma i srca, a koja treba da odlikuje izuzetnog glumca. Naprotiv, Didro odbacuje bilo kakvu osećajnost velikog glumca

---

[474] « Vous les voyez grands sur la scène, parce qu’ils ont de l’âme, dites-vous; moi, je les vois petits et bas dans la société, parce qu’ils n’en ont point: avec les propos et le ton de Camille et du vieil Horace, toujours les mœurs de Frosine et de Sganarelle. » (Diderot 2000: 1408)

[475] « Un acteur qui n’a que du sens et du jugement est froid ; celui qui n’a que de la verve et de la sensibilité est fou. C’est un certain tempérament de bon sens et de chaleur qui fait l’homme sublime; et sur la scène et dans le monde, celui qui montre plus qu’il ne sent, fait rire au lieu de toucher. Ne cherchez donc jamais à aller au-delà du sentiment que vous aurez; tâchez de le rendre justice. » (Diderot 1997: 641)

u tumačenju neke pozorišne uloge i sve svodi samo na *osmatrački duh*, na izuzetnu moć opažanja i racionalno vladanje glumačkom veštinom bez emotivnog upliva. Videli smo da se Didro nije zaustavio na tome, nego je prosuđivao o glumcima kao slavoljubivoj skupini libertenskog ponašanja. Međutim, Pjer Lepap brani Filosofa kada zaključuje da, u *didaktičkom* dijalogu *Paradoks o glumcu*: „Didro, daleko od toga da prezire glumce, od njih je načinio sušti simbol umetničke aktivnosti, najuzvišeniju od svih ljudskih aktivnosti, budući da se ona sastoji u tome da se živo oseti istina i upotrebi oružje hladnokrvnosti i razuma kako bi se stvorila opsena koja omogućuje da se kroz nju podeli uverenje.“[476]

U studiji Didro i estetika zastupa se gledište, ranije ovde već podržano elaboracijom, a prema kojem Didro ne negira entuzijazam, u smislu emotivnog ushićenja, već samo odriče da je to trenutak samog stvaralačkog čina. Ovde je prihvaćena i dalje razvijena Gijova teza kako Didro govori o dva umetnička trenutka: prvom – u kojem nadahnuće vodi umetnika, i drugom – u kojem osmatrački duh upravlja entuzijazmom. U prvoj stvaralačkoj etapi, Didro se teoretski usredsredio uglavnom na početni impuls kod umetnika, na nadahnuće od kojeg sve potiče. U drugoj etapi, Didro je prešao na izučavanje samog stvaralačkog čina, koji, prema njemu, odlikuje racionalna organizacija čulno-emotivnih utisaka.

Uprkos tome, ne može se govoriti o Didroovom jedinstvenom i nepromeljenom pogledu na prirodu umetničkog stvaranja: ipak je u početku on bio zaokupljen više entuzijazmom, ali nije gubio iz vida osmatrački duh koji upravlja. Međutim, vremenom je Didro prenaglašavao ulogu racionalnog, poistovećujući ga s hladnokrvnošću, a emotivno nadahnuće je svrgnuo s prestola. *Paradoks o glumcu* je na ivici da obezvredi umetničku emotivnost, ne samo glumčevu, već i pesnikovu uopšte. Čak nije neminovno obezvređujuće kada Didro poredi glumca koji je oguglao na emocije s hirurgom i mesarom koji su oguglali na krv, koliko je to Didroovo prenaglašavanje amoralnosti pozorišnog umetnika koji je sposoban da glumi sve karaktere zato što on sâm nema nikakvog karaktera (2006*: 53; 2000: 1407).

* *

Umetnost ne počiva na automatizmu svakodnevnih radnji i na životnoj rutini. Ona služi tome da se čovek otrgne od automatizma, da se njegova čulnost približi čistoj emociji od koje ga je udaljila društvena simulacija, da jeziku vrati lepotu i doživljaj koje mu je otela upotrebna, po-

---

476 « […] Diderot, loin de mépriser les comédiens, faisait d’eux la figure même de l’activité artistique, la plus sublime de toutes les activités humaines puisqu’elle consiste à sentir vivement la vérité et à utiliser les armes du sang-froid et de la raison pour créer un simulacre qui permette d’en communiquer la conviction. » (Lepape 1991: 374)

trošna komunikacija. Iz duboke potrebe da ostvari sebe i doživi druge, čovek postaje umetnik. Ako svoje pokrete vremenom svede na rutinsko ponavljanje, udaljio se od sebe i time je prestao da bude umetnik. Ukoliko nema emotivni doživljaj sveta, već samo racionalno-predstavljački, onda i nije istinski umetnik.

## 5. Paradoks o gledaocu

Didroovski glumac, koji hladnokrvno vlada ulogom koju izvodi, nalazi se na nultom stupnju osećajnosti, na kojem je i brehtovski glumac. Nemački dramaturg (Bertolt Brecht) zahteva od modernog glumca da bude pozorišni *prikazivač*, koji reprodukuje događaj preslikan iz stvarnosti tako što se drži na određenom emotivnom odstojanju od onog što prikazuje.[477] U „Bilješkama uz Stanislavskog“, Breht je protiv klasičnog teatra kao *emotivnog teatra*; aristotelovskoj poetici *nasilnog uživljanja*, on suprotstavlja *epski teatar* koji nudi „predstavljanje, kritičko sagledavanje“, korisnu životnu pouku.

Brehtovo poimanje pozorišta, naizgled, deluje didroovski, kao i stav da se glumac na pozornici ne preobražava u lik koji prikazuje: „on nije Lir, Harpagon ili Švejk, on pokazuje te osobe“ – tvrdi Breht (Brecht 1966: 115). Obojica se, očito, zalažu za didaktički teatar: Didro govori o propagiranju građanske vrline, a Breht govori o osvešćivanju radničke klase. Obojica shvataju pozorište kao mesto društveno-političke spoznaje, time i promena u društvu. Možda bi Breht, da je živeo u 18. veku, u svom etičko-političkom sagledavanju pozorišta bio isto što i Didro; možda bi Didro u 20. veku bio ideološki sabrat Bertoltu Brehtu. Međutim, razlika između dvojice dramaturga, koje vremenski međusobno udaljavaju dva stoleća, u tome je što Breht zahteva i od glumca i od gledaoca kritičku distancu od prikazanog lika, a Didro to zahteva samo od glumca.

Za Brehta, moderni teatar je onaj u kojem nema simulacije događaja putem uživljavanja glumca i sugestivnog paralisanja gledaoca koji se uživljava u predstavljenu emociju. Brehtovski teatar je predstavljački teatar u kojem i glumac i gledalac imaju distancu u odnosu na lik u toj meri da zauzimaju kritički stav neophodan da se sagleda situacija i da se ona prevaziđe. Didro, međutim, od velikog glumca očekuje da se ne uživljava u lik, već da ga hladno sagleda i njime vlada, dok je gledaoca

[477] U spisu „O nearistotelovskoj dramatici“ je zapisano: „Ukratko: glumac mora ostati prikazivačem: on mora reproducirati prikazivanoga kao tuđu osobu, on u svom prikazivanju ne smije izbrisati ono ‘to je *on* učinio, to je *on* rekao’. On ne smije dozvoliti da dođe do *potpunog preobražavanja* u osobu koju prikazuje.“ (Brecht 1966: 83–84)

prepustio čaroliji mimetičkog uživljavanja. Glumac i gledalac nemaju isti odnos prema dramskom junaku. Dok glumac ne oseća, već samo spoljnim znacima pokazuje osećanja lika koji predstavlja, gledalac je taj koji oseća, koji se mentalno preobražava u predstavljeni lik. Posle predstave, glumac svlači kostim i odlazi kući fizički umoran, ali ne duševno malaksao, dok gledalac odnosi sa sobom utiske. Didro objašnjava pozorišnim recipijentima razliku između pozornice i gledališta:

> Glumac je umoran, a vi ste tužni. To je zato što se on naprezao ne osećajući ništa, a što ste vi osećali ne naprežući se nimalo. Kada bi drukčije bilo, glumački poziv bio bi najsrećniji od svih poziva; ali on nije ličnost svoje uloge, on nju glumi, i tako je dobro glumi da ga vi poistovećujete sa njom: iluzija je samo vama namenjena, a što se tiče njega, on dobro zna da on nije ta ličnost. (Diderot 2006*: 16)[478]

Svoje ranije entuzijastičko gledište, prema kojem su „na pozornici ludaci, a u gledalištu mudraci", tj. pesnici su temperamentni zanesenjaci, a čitaoci zdravorazumski recipijenti, Didro je preokrenuo u gledište prema kojem su obični ljudi i recipijenti umetnosti emotivci na pozornici sveta, a geniji su mudraci koji posmatraju prizor iz partera. Antiteza između pozornice i gledališta slikovito je iskazana kroz anegdotu čiji su junaci glumac Kajo (Joseph Caillot) i kneginja Galjicin (princesse de Galitsine). Kneginja je u gledalištu emotivnim uplivom prošla kroz sve samrtne muke junaka u Sedenovom komadu *Dezerter* (*Le Déserteur*, 1769), a koji je izgubio i svoju dragu i svoj život. Čim je zavesa pala, glumac Kajo se približio loži u kojoj je bila kneginja i obratio se veselo i učtivo: „Iznenađena, kneginja mu kaže: Kako! Vi niste mrtvi? Ja, koja sam samo gledala vaše samrtne muke, još se nisam od njih povratila. – Ne, gospođo, nisam mrtav. Bio bih suviše vredan sažaljenja kada bih tako često umirao. – Vi dakle ništa ne osećate?" (Diderot 2006*: 72-73)[479]

Ali, „osećamo mi", a oni, glumci, „posmatraju, proučavaju i slikaju" – Didroov je stav koji se provlači kroz ceo *Paradoks o glumcu*. Kao što paradoks o glumcu dolazi iz dramske okolnosti u kojoj glumac ne oseća, već samo simulira osećanja dok glumi, što je protivno uvreženom uverenju da se glumac emotivno daje liku, isto tako, iz očekivanja da se gledalac

---

[478] « C'est vous qui remportez toutes ces impressions. L'acteur est las, et vous triste; c'est qu'il s'est démené sans rien sentir, et que vous avez senti sans vous démener. S'il en était autrement, la condition du comédien serait la plus malheureuse des conditions; mais il n'est pas le personnage, il le joue et le joue si bien que vous le prenez pour tel: l'illusion n'est que pour vous; il sait bien, lui, qu'il ne l'est pas. » (Diderot 2000: 1384)

[479] « La princesse, étonnée, lui dit : « Comment! vous n'êtes pas mort! Moi, qui n'ai été que spectatrice de vos angoisses, je n'en suis pas encore revenue. – Non, madame, je ne suis pas mort. Je serais trop à plaindre si je mourais si souvent. – Vous ne sentez donc rien? » (Diderot 2000: 1418)

uživljava u likove na pozornici i zaboravi da pred sobom ima samo pozorišnu iluziju, nastaje paradoks o gledaocu.[480] Zato je Ivon Belaval zaključio (1973: 258) da Didroov spis *Paradoks o glumcu* pokreće i „paradoks o gledaocu". Herbert Dikman je u *Paradoksu* video Didroovu polemiku sa samim sobom i protiv samog sebe (Dieckmann 1941: 169): „antagonizam između njegove krajnje senzitivne duše i njegovih racionalističkih stremljenja" ("an antagonism between his extremely sensitive soul and his rationalistic tendencies"). Tri decenije posle Dikmana, Artur Vilson konstatuje kako Didro u *Paradoksu* reaguje „protiv vlastite osećajnosti" i da je na delu „dvostruki paradoks" – o glumcu i o samom Didrou.[481] I sam Filosof otkriva da je na meti i njegova osećajnost, jer, kada je rekao da je „osetljivost odlika dobrote duše i osrednosti duha", time je on dao nesvakidašnje priznanje: „Jer, ako je Priroda ikada stvorila osetljivu dušu, onda je to moja". (Diderot 2006*: 66; Diderot 2000: 1414)

Ako je glumčeva izvedba sva iz glave, a ne (i) iz srca, kako on onda može biti uverljiv za gledaoca; zar se simuliranje osećanja ne opaža kao laž? Nije li stvaralačka veličina u izuzetnim psiho-fizičkim sposobnostima koje omogućuju umetniku da se, emotivno i misaono, protejski preobražava? Zar je artista samo Kirka koja umetničkom čarolijom preobražava druge, dok za sebe, i u sebi, ostaje neizmenjena? Ako se gledalac uživljava u okolnosti i osećanja junaka na pozornici, kako je moguće da on u tome zaboravi da je samo gledalac pozorišne iluzije?! Zar su samo hladnokrvni glumci veliki umetnici; zar su samo preosetljivi gledaoci poželjni recipijenti estetske emocije?! Ne čine li publiku od ukusa pojedinci obdareni kritičkim smislom i pronicljivim opažanjem; i zašto bi kritička samosvest bila smetnja gledaocu da se emotivno stopi s junakom umetničke fikcije? Ovaj retorski kontra-parodoks nameće se kao reakcija na Didroov *dvostruki* paradoks – o stvaraocu i recipijentu, tj. o glumcu i gledaocu.

Ako se odnos stvarnosti i pozornice, života i umetnosti, sagleda iz ugla *istinitog* i *prirodnog*, onda se dovodi u sumnju tvrdnja da istinito vla-

[480] U enciklopedijskoj definiciji *paradoksa* ("Paradoxe", 1765) D'Alamber zapisuje: „Paradoks je, u filosofiji, naizgled apsurdna tvrdnja, budući da je suprotna ustaljenom mišljenju, a koja je ipak u suštini tačna ili barem može poprimiti izgled istine." (« PARADOXE, s. m. *en Philosophie,* c'est une proposition absurde en apparence, à cause qu'elle est contraire aux opinions reçues, & qui néanmoins est vraie au fond, ou du - moins peut recevoir un air de vérité. » – D'alembert 1765).

[481] „Vidimo tako da je Didroov paradoks dvostruk – paradoks o glumcu i paradoks o sebi. On, čovek osećajnosti, čovek koji reaguje strasno i koji lako pusti suzu, došao je dotle da je dovoljno spoznao sebe kako bi govorio o vlastitoj osećajnosti kao nekakvoj smetnji." (« On voit ainsi que le paradoxe de Diderot est double – paradoxe du comédien et paradoxe de lui-même. Lui, l'homme de sensibilité, l'homme qui réagit avec passion et a les larmes faciles, est arrivé à se connaître assez pour parler de sa sensibilité comme d'un inconvénient. » – Wilson 1985: 521–522)

da u našem privatnom životu, a fikcija u umetnosti, da je prirodnost u društvu, a imitacija na pozornici. Igrati neko osećanje je „protiv prirode" – kaže Ivon Belaval – i naša priroda u takvoj situaciji doživi šok. Međutim, u prisustvu drugih, mi smo na oprezu, nismo spontani, već proračunati; neprestano glumimo, i „društveno ophođenje stvara od laži našu drugu prirodu" – zaključuje Belaval (1973: 258), koji je praktično uveo treći paradoks, onaj sveobuhvatni ili opšti, paradoks o umetnosti, tj. tvrdnju da su, u stvari, prirodnost i istinitost u umetnosti dok u životu vladaju pritvornost i laž. Kada smo u pozorištu, onda nema onog mentalnog napora koji nas prati kada smo u društvu, napora da odigramo određenu ulogu, željenu ili očekivanu. Tog napora se odričemo kada smo na predstavi – kaže Belaval i dalje obrazlaže paradoks o umetnosti:

> Mi napuštamo stvarni svet da bismo prisustvovali jednom istinitom događaju, jednoj priči. Razonoda umetnosti i njena rekreativna vrednost u vezi su s onim povratkom na dečije poverenje. Mi znamo, što se podrazumeva, da prisustvujemo predstavi i da, prema tome, moramo da se suočimo s opsenom; ali, upravo zbog toga, upravo zato što pred sobom nemamo više ljude od kojih treba da zaziremo, hoćemo da im verujemo. Prirodno je da zbog toga verujemo da glumac oseća ono što oponaša.[482]

Deni Didro je možda bio na tragu onom o čemu govori Ivon Belaval. Moguće je da je *pesnik na pozornici* veštiji od *glumca u društvu*, ali nije dublji i veštiji u lažnom predstavljanju osećanja – veli Didro na kraju *Paradoksa o glumcu* (2006*: 87; 2000: 1426). Ta uloga u životu je mnogo teža od glumčeve – uviđa Didro, ali kao da mu izmiču razlozi zašto je to tako. Naime, glumci, umetnici uopšte, istiniti su jer nemaju razloga da lažu, dok su ljudi u društvu svakodnevno podvrgnuti ulogama koje moraju da odigraju. Lepota umetnosti je u autentičnoj emociji; s druge strane, raspoloženja i osećanja ljudi u stvarnosti uvek su interesna, time je i društveno ophođenje automatizovano. Čovek je otuđen u masi, a prave komunikacije nema. Zato se umetnost javlja kao dodir sa samim sobom, kao kontakt s drugim. Poezija *pretvara sluh u viđenje* – kako podučava *Esej o Uzvišenom* – a reči „uvode slušaoca na pozornicu samih događaja". Umetnost se uvek obraća samo pojedincu; i tada: „kad ne govoriš kao da se svima obraćaš, nego jednom samome […] tad će tvoj slušalac biti uzbuđeniji, a isto tako i pažljiviji i potresniji zbog riječi koje si mu uputio." (Anonim 1969: 333)

[482] « Nous quittons le monde réel pour assister à une *histoire*, à un *conte*. La *distraction* de l'art et sa valeur récréative tiennent à ce retour à la confiance d'enfant. Nous savons, cela va de soi, que nous assistons à un spectacle et que, par conséquent, nous avons à faire avec un artifice; mais précisément pour cela, précisément parce que nous n'avons plus devant nous des hommes dont il faille nous défier, nous ne demandons qu'à les croire. C'est pourquoi naturellement nous croyons que le comédien éprouve ce qu'il mime. » (Belaval 1973: 258)

# Pogovor

Deni Didro je za širu obrazovanu javnost u 21. veku poznat kao francuski mislilac epohe prosvećenosti, kao direktor *Enciklopedije* – najvećeg kulturnog poduhvata u oblasti izdavaštva u Francuskoj pre Revolucije, kao filosof materijalista i ateista, kao pisac antiromana *Fatalista Žak i njegov gospodar*, dijaloške satire *Ramoov sinovac*, romaneskne pripovesti *Redovnica* i dramaturškog ogleda *Paradoks o glumcu*. Prosvetitelj, enciklopedista, mislilac – zajednički su imenitelji recepcije Didroa od 18. do 21. veka. Razlika je jedino u četvrtoj oznaci – *pisac*, jer, prethodno pomenute književno-umetničke fikcije ostale su nepoznate javnosti u 18. veku, dok su pozorišni komadi, po kojima je u svoje vreme Didro bio poznat, ostali bez publike u 19. i 20. veku.

Teorija saznanja, kritika religije i filosofija umetnosti oblasti su koje su opsedale učene umove epohe prosvećenosti. U preispitivanju svih vrednosti, stvaraoci su zauzimali kritički pristup i primenjivali eksperimentalni metod. Bilo je to vreme novog humanizma, tj. stvaralačke duhovnosti i intelektualnog angažmana kojima se svet svodi na ljudsku meru, a čovek postavlja u središte filosofskog istraživanja i umetničkog izražavanja. Pogled je pomeren s objekta na subjekat, afirmiše se čulno saznanje, razvija se teorija umetnosti iz ugla emotivne reakcije subjekta na lepotu, što je nemački filosof Baumgarten (1735) terminološki imenovao *estetika*.

U ovoj studiji, Deni Didro je proučavan kao estetičar, a uporednom analizom je izložen i glavni tok francuske estetike doba prosvećenosti. Isto tako, Didro je teorijski i vrednosno pozicioniran i u odnosu na estetiku 18. veka, i u odnosu na opštu filosofiju poezije. *Lepo* u umetnosti kao odraz uzvišene duhovnosti, *ukus* kao postojani vrednosni sud, *genije* kao stvaralački subjekat, *jezik u poeziji* kao simbolički prikaz emocije, *umetnička istina* kao stilizovane mogućnosti stvarnosti – tematski je sadržaj ogleda estetičara iz epohe prosvećenosti – od Kruze (1715) i Diboa (1719), do Andrea (1741), Kondijaka (1746), i Didroovog vršnjaka Batea (1746), estetičara koji predstavljaju, za prvog enciklopedistu, glavnu lektiru na francuskom u oblasti filosofije umetnosti, dok englesku lektiru predstavljaju Šaftsberi (1699) i Hačeson (1725). Didro pominje direktno sve prethodno imenovane filosofe, kritički sagledava njihove estetike i nastoji da teorijski pozicionira svoje gledište u odnosu na njihove sisteme.

Kao filosof koji crpe znanja iz brojnih teorija i njima slobodno raspolaže kako bi zasnovao vlastitu nauku o umetnosti, Deni Didro je pravi eklektičar, tj. kolekcionar tuđih mudrosti, teoretičar bez zatvorene i dovršene teorije, mislilac u neprestanom kretanju. U *Raspravi o Lepom* (*Traité du Beau*, 1752), on prepisuje čitave pasuse iz *Ogleda o Lepom* (*Essai sur le beau*, 1741) jezuite Andrea, a da ih uopšte ne obeležava kao citat. Njegova definicija *lepog* kao subjektovog *opažanja odnosa* (*perception des rapports*) u objektu ima neposrednog prethodnika u Leveku de Pujiu (Lévêque de Pouilly, 1736). U vrednosnom prosuđivanju, *dobar ukus* (*le bon goût*) počiva na *unutrašnjem modelu* (*modèle intérieur*) i to didroovsko *postojano načelo* (*le principe constant*) odgovara bateovskom *idealnom modelu* (*modèle idéal*) koji predstavlja neprikosnoveno pravilo u suđenju. Isto tako, Didroov *osmatrački duh* (*esprit observateur*), kao izuzetno čulno-opažajno svojstvo stvaraoca, ima teorijsku prethodnicu u Bateovim *osmatračima–stvaraocima* (*observateurs-créateurs*). Vrhunski stvaraoci, tj. geniji u *herojskim zanosima* (*heroici furori*) – kako ih vidi Đordano Bruno (1585), stvaraju ne prema nametnutim pravilima, već prema načelu do kojeg su došli u prisnom odnosu s prirodom, a to načelo Didro imenuje kao *idealni model* (*modèle idéal*) ili *istinski oblik* (*la ligne vraie*). Idealni model je i *ulepšana priroda* o kojoj govori francuski slikar La Tur (1769), u čemu Didro prepoznaje svoje gledište na umetničku istinu kao paralelnu stvarnost ili uverljivu mogućnost stvarnosti, a što je u osnovi samog stvaralaštva, kao i deo same poetičke poduke još od Aristotela.

Što se tiče teorijskih preklapanja, nije uvek u pitanju uticaj jednog mislioca na drugog, već je pre reč o prepoznavanju sebe u drugom, što je onda uticaj po srodnosti. Isto tako, postoji ono što se zove istovetnost ideja kod više autora, a lako uočljive paralele ne znače neminovno da je bilo neposrednog uticaja. Naprotiv, ponekad je moguće da neki autor uopšte nije upoznat s mišlju svog prethodnika ili savremenika kome je duhovno vrlo srodan. Zato francuski didrolog Žak Šuje (1973) naglašava da se, u proučavanju uticaja i izvora, ne sme zanemariti pojava poznata kao *književni sinhronizam* (*synchronisme littéraire*). S druge strane, nesporna je Didroova eklektičarska osobenost, to jest sklonost da tuđi misaoni tok preusmeri u svoj intelektualni basen. Zato je, u Didroovoj *Raspravi o Lepom*, Iv-Mari Andre verno prenet, ali bez navodnika i autorskog pomena. Zato se Bateovi *stvaraoci–osmatrači* neizbežno ogledaju u didroovskom *osmatračkom duhu*. Zato je Didro u svoje vreme doživeo neprijatnost da bude optužen kako je s komadima *Vanbračni sin* i *Otac porodice* plagirao italijanskog komediografa Goldonija. Zato je Lojalti Kru (1913) zaključio da u komparativnoj književnosti nema očitijeg primera direktnog uticaja od slučaja *Fataliste Žaka i njegovog gospodara* a u odnosu na Sternovog *Tristrama Šendija*.

Didro je za svoje stvaralaštvo sve crpeo od drugih, i iz same stvarnosti. Junak u remek-delu *Ramoov sinovac* ima stvarni model, čuvenog boema i promašenog umetnika Žan-Fransoa Ramoa. Potresna sudbina Suzane Simonen u *Redovnici* ima izvor u jednoj novinskoj hronici, a inspiraciju u životnom udesu Didroove sestre koja je umrla u manastiru. *Paradoks o glumcu*, pisan u periodu 1771–1777, uprkos tome što protivreči vladajućoj poetici glume u 18. veku, tj. gledištu prema kojem se vrhunski glumac emotivno uživljava u lik, ipak nije Didroova samorodna teorija, već ima prethodnicu u razmatranjima glumca D'Antera (1739), kao i u profesionalnom mišljenju slavnog engleskog glumca Dejvida Garika, na kojeg se Didro uostalom i poziva u svojim tvrđenjima.

Da dobre knjige mogu da se napišu i iz opklade, za šta je možda najslavniji primer *Slika Dorijana Greja* Oskara Vajlda, dokazuju *Indiskretni dragulji*, koji predstavljaju Didroov odgovor na Krebijonovu *Sofu*. Nije poznato da li je Didro poznavao librtensku priču koja je anonimno objavljena neposredno pre *Dragulja* (*Nocrion, conte allobroge*, 1747), a koja ima istu tematiku kao i njegov romaneskni prvenac, te ne preostaje nego da se slučaj *Dragulja* svrsta u ono što Šuje pominje kao književni sinhronizam. Možda u jednu takvu duhovnu istovetnost spada i Didroova omiljena teza da je za poeziju potrebno *nešto silno, varvarsko i divlje* (« quelque chose d'énorme, de barbare et de sauvag e»), iako se u tome, prema oceni Artura Vilsona (1985), najvećeg didrologa–biografa, ogleda uticaj engleskog estetičara Berka na Didroovo poimanje *uzvišenog*. *Pobijanje Helvecija* je Didroov odgovor na misaonu provokaciju po pitanju prirode genija kao stvaralačkog subjekta. Jedno drugo, ne tako uspešno pobijanje, Didro je izveo spram izvrsnog Šarla Batea, u spisu *Pismo o gluvim i nemim*, a povodom razmatranja filosofije jezika i govora.

Prema tome, drugi stvaraoci i mislioci bili su povod i podstrek za Didroovu skribomaniju. Uprkos tome što u stručnoj recepciji ima i osporavanja Didroove originalnosti, i ocene da on uopšte nije mislilac, te da ne postoji nikakva njegova estetička misao, u filosofu–prosvetitelju je prepoznat preteča nekih tokova i uzor određenim pokretima. Tako se u Didroovoj enciklopedijskoj misiji prepoznaje revolucionarna prethodnica dantonovskog političkog angažmana, kako to opaža Mišel Delon u „Predgovoru" Plejadinoj ediciji *Priča i romana* (*Contes et romans*, 2004), a u Dorvalovim entuzijastičkim ushitima (*Entretiens sur le Fils naturel*, 1757) prepoznaje se vesnik romantičarskih zanosa.

Didroovska estetika je fiziologija umetnosti: čovek se posmatra kao biološki organizam, čije reakcije su uslovljene fizikalnim ustrojstvom. Fiziološko funkcionisanje čoveka je objektivna datost, ali same čulno-refleksivne reakcije čoveka na spoljni svet subjektivne su, budući da su

uslovljene kontekstom. Tako su krajnja preosetljivost i emotivna uzrujanost u vezi s *pokretljivošću dijafragme,* organa koji Didro naziva perifernim nervnim sistemom koji podstiče *entuzijazam duše*. S druge strane, visoke mentalne moći i stvaralačka racionalizacija u vezi su pojačanim receptivnim sposobnostima, tj. *osmatračkim duhom* koji odlikuje genija kao izvanrednog pojedinca iznad prosečnog i uobičajenog, i svrstava ga u izuzetke iz ustaljene norme. Vrhunski stvaraoci su natprirodne individue, u odnosu na prirodu prosečnog pojedinca, oni predstavljaju nenormalnu pojavu, u poređenju s normalom mase, rečju, oni su *čudovišta* (*monstres*).

Kako je sve fiziološki ustrojeno, objektivno zadato, time ni subjektivnost ne znači nekakvu ćudljivu i promenljivu individualnost. *Lepo* ne zavisi od „slučajnih odnosa prirode i duha“: lepi predmeti postoje nezavisno od duha i u tome leži *objektivnost lepog*; ali njihova lepota postoji samo u opažanju od strane duha, u čemu je *subjektivno* svojstvo *lepog*; kako svi ne opažaju na isti način *odnose*, time je poimanje *lepog* i *relativno*. Didroovo nastojanje da zadrži objektivnost u estetičkim razmatranjima i istovremeno afirmiše subjektivnost estetskog doživljaja stanovište je koje se može uzeti kao nekakva očovečena objektivnost, postojana nadsubjektivnost ili intersubjektivnost, a što Lester Kroker (1952) naziva „stanovištem izmenjenog subjektivizma“.

*Entuzijazam* kao nadahnuta depersonalizacija i *osmatrački duh* kao zanatska racionalizacija ključni su pojmovi u razmatranju Didroovog gledišta o prirodi stvaralačkog čina. Tradicionalno, didrologija govori o dve razvojne i oprečne teorijske faze: entuzijastičkoj i racionalističkoj. Niti je Didro u prvoj fazi, u kojoj je naširoko razmatrao entuzijazam, bio izostavio racionalnu organizaciju u jednom umetničkom činu, niti je u drugoj fazi, u kojoj se bio usredsredio na ulogu intelekta u nastajanju umetničkog dela, porekao udeo entuzijastičkog trenutka. Tu je pre reč o tome da Didro razmatra dva stvaralačka trenutka. Prvi trenutak je *entuzijastički*, koji prethodi samom stvaralačkom činu, a u kojem nadahnuće pokreće umetnika. Drugi je trenutak samog stvaralačkog čina, u kojem se racionalno sređuje sve ono čime je ispunjen duh vođen entuzijazmom. Didro je, dakle, najpre bio zaokupljen opisivanjem entuzijastičkog trenutka, onog koji prethodi samom pisanju, a onda je svoju teorijsku pažnju usmerio na pesnikovo zanatsko ovladavanje emocijama u postupku pisanja. Takvo je gledište na estetički par *srce – glava* zauzeto i u ovoj studiji, a istomišljenici su pronađeni u Šarliju Gijou (1953) i Loranu Versiniju (1996).

Entuzijazam je svakako potreban uslov u stvaranju, ali nije dovoljan. Možda ga je Didro sprva smatrao presudnim, ali kasnije mu je sve više umanjivao značaj kako je uvećavao udeo racionalnog. Štaviše, u spisima nastalim pre 1767. godine, Didro je gledao na entuzijazam kao na stvaralački vodič, da bi kasnije u razumu prepoznao stvaralački putokaz.

Jedino je upadljiva oprečnost u *Paradoksu o glumcu*, u kojem se na velikog umetnika gleda kao na stvaraoca „hladne glave“ i „nulte osećajnosti“. Na suprotnom stanovištu su *Razgovori o Vanbračnom sinu*, u kojima se na umetnika gleda kao na stvaraoca koji „oseća mnogo, a promišlja malo“. U drugim spisima, Didro udružuje dva umetnička trenutka, tj. srce i glavu, entuzijazam i racionalnost. Štaviše, u poslednjem estetičkom spisu, u *Odvojenim mislima o slikarstvu, vajarstvu i poeziji* (1782), Didro naziva *uzvišenim* ono delo koje nastaje združivanjem „entuzijazma duše“ i „entuzijazma zanata“.

Na kojoj je strani preimućstvo, u sučeljavanju emotivnog i racionalnog, nadahnuća i zanata, oko toga su se među umetnicima i estetičarima oduvek vodili teorijski sporovi, dok su vrhunska pesnička dela praktično uvek svedočila da postoji saglasje emocije i refleksije. Umetnost je, stoga, svesna elaboracija nesvesnog i racionalna organizacija emotivnog. Umetnost je dodir sa samim sobom, s nutrinom bića; zato je Didro kazao da je naša duša *pokretno platno* (*tableau mouvant*) na osnovu kojeg neprestano slikamo, a ono što oslikavamo slovnim simbolima, jezikom, tim *hijeroglifskim tkanjem* (*tissu d'hiéroglyphes*), kako Didro naziva poetski jezik, jeste simbolični odraz stvarnosti duše.

*Opažanje odnosa* kao očitovanje lepog, *unutrašnji model* kao postojano načelo dobrog ukusa u recepciji, i kao umetnička stilizacija moguće stvarnosti u kreaciji, *osmatrački duh*, taj dar izvanrednih duhova, kao opažanje udaljenih odnosa, *pesnički jezik* kao hijeroglifski (tj. simbolički) transkript stvarnosti, emotivno-čulni trzaji duše, tj. *pokretnog platna*, kojima se, kroz *ogromno, varvarsko i divlje*, stvara poezija, zatim *slike* (*tableaux*) kao zaustavljeni narativni trenuci s emotivnim nabojem – sve su to ključne reči didroovske estetike. Ali, nisu jedine; tu su još dva bitna pojma, čija važnost je na nivou njihove zastupljenosti u Didroovoj estetičkoj misli, a ne na nivou opšte estetičke vrednosti. Jedan pojam je već pomenut, i on se tiče umetnikove prirode: krajnja hladnokrvnost i nulta osećajnost, gledište do krajnosti izvedeno u *Paradoksu o glumcu*, i kojim Didro uvodi svoju estetiku u slepu ulicu. U taj bezizlaz je dospela i njegova etika poezije, s obzirom na to da ju je sveo na didaktičku filosofemu.

Didro je razdvojio etiku umetnika i etiku umetnosti, ali na opštu štetu same umetnosti. Naime, etika umetnika, koja je na nivou individualne moralnosti, tj. društvenog ugleda i građanskog postupanja, kod Didroa uopšte nije dovedena u vezu s vrednovanjem samog stvaralaštva. Tako je, u estetskom smislu, lični moral jednog umetnika nebitan u sagledavanju veličine njegovog dela. S druge strane, Didroov proglas da sama umetnost treba da bude moralna, suzio je njegovu estetičku misao, a umetnosti prikačio etiketu koja joj samo šteti. Didroovska estetika ima svoj trenutak

pomračenja u moralnoj pridici da neka dela mogu da nanesu pedagošku štetu, bez obzira na to što mogu imati visoku estetsku vrednost. Didro je odredio etiku poezije teorijski kao didaktičku filosofemu, što je i urušilo njegovo pozorište. S druge strane, Didroov narativni opus je estetski vredan, zato što je oslobođen moralizatorskog, a ne moralne tematike. Poezija svakako počiva na predstavljanju određenog moralnog stanja. Problem je kada se poistovete *moralno* i *moralizatorsko*, jer jedino prvo afirmiše individualnost i umetnost je izraz oslobođene individualnosti, dok drugo samo guši pojedinca, politički ga indoktriniše, društveno robotizuje.

*Estetsko* obezbeđuje trajnost, ono se rukovodi vanvremenskim i sveважećim načelima. Trajnost je ono na šta je Didro računao. Umetnička slava u budućnosti koja im fizički ne pripada, tema je prepiske između vajara Falkonea i enciklopediste Didroa, a koju su vodili u periodu od 4. decembra 1765. do 15. avgusta 1767. godine. „Koriste mrtve kako bi rastužili i unizili žive. Ali, prijatelju moj, ako se koriste Starima kako bi nas razbesneli, pomislite kako će koristiti nas da bi naše praunuke bacili u očajanje“[483] – sanjari Didro o tome šta će značiti u kulturi dva–tri veka kasnije, i nada se da će njegova pisma svedočiti o tome koliko je prednjačio nad vekom u kojem je živeo. Krajem 1765. godine, Didro piše Falkoneu: „Zaista, to potomstvo bi bilo nezahvalno ako bi me sasvim zaboravilo, mene koji sam ga toliko spominjao.“[484]

Deni Didro je zadobio uočljivo mesto na civilizacijskoj mapi Francuske, ima probranu publiku, njegova misao ima predane istraživače koji su utemeljili bogatu didrologiju, 20. vek ga je sagledao i kao estetičara, i s tom odrednicom on izaziva istraživačku pažnju i danas, trista godina po rođenju. Ovom studijom sam nastojao da ponudim jedan odgovor više kako bi se podržalo tvrđenje da je Didro našao sagovornike u budućem potomstvu, kojem se i obraćao, iz svog 18. veka, iz epohe prosvećenosti, koju je obeležio i nadišao.

[483] « On se sert des morts pour contrister et déprimer les vivants. Mais, mon ami, si l’on se sert des Anciens pour nous faire enrager, songez qu’on se servira de nous pour désespérer nos neveux. » (Diderot 1997: 610)

[484] « En vérité, cette postérité serait une ingrate si elle m’oubliait tout à fait, moi qui me suis tant souvenu d’elle. » (Diderot 1997: 566)

# L'esthétique diderotienne
## *resumé*


Dans cette étude intitulée Diderot et l'esthétique, l'auteur français a été étudié en tant qu'esthéticien. À travers une analyse comparative de la théorie de Diderot et de celles des théoriciens qui l'ont précédé et qui lui ont succédé, cette étude a pour ambition d'exposer le courant dominant de l'esthétique des Lumières, de chercher à y placer Diderot en tant que théoricien et à juger sa pensée esthétique dans le cadre de l'esthétique du XVIII[e] siècle et dans le cadre plus large, celui de la philosophie de la poésie.

Le chapitre d'introduction (Diderot: Entre la philosophie et l'esthétique) offre un précis des études diderotiennes concernant la pensée esthétique du premier des encyclopédistes, jette un regard sur l'opus du Philosophe (ce qui était son surnom à l'époque, et le plus cher à Diderot en personne) et valorise les éditions critiques des œuvres de Diderot. Aussi, ce chapitre définit-il la piste dirigeant la recherche : à savoir, exposer les principes de Diderot sur la création littéraire, au plan synchronique, d'après un ordre établi par les sujets esthétiques à étudier.

Cette approche impose de réunir les écrits esthétiques de Diderot, non en suivant la ligne chronologique de leurs parutions, mais en traitant les sujets esthétiques, les uns après les autres, en regroupant les divers écrits théoriques d'après le sujet en question. Pourtant, le plan diachronique ne sera pas négligé, c'est-à-dire la formation de la pensée esthétique de Diderot à l'échelle temporelle et les modifications ou plutôt les mutations que la théorie de Diderot a subi. L'esthétique diderotienne est exposée, après l'introduction, en sept chapitres, sept sujets autonomes, dont l'essentiel pourrait se résumer ainsi :

Le Beau : Le *beau* dans l'art en tant qu'un reflet de l'esprit sublime, le *beau* dont le fondement, dans la formulation de Diderot, est la « perception des rapports ».

Le goût : Le *bon goût* en tant que « principe constant » ou « mesure invariable » du jugement esthétique établi malgré la diversité du jugement des hommes, jugement influencé par les différences psychiques, physiologiques et socio-culturelles. Diderot en a cité douze « sources

de diversité de goûts et de jugements des hommes » dans la réception esthétique.

Le génie : Le *génie* en tant que sujet créateur, grand poète doté de deux facultés particulières – l'« enthousiasme » et l'« esprit observateur »; la première faculté signifiant l'art « d'être transporté au milieu des objets que nous avons à représenter », d'évoquer les états et les émotions passés ou supposés ; la deuxième signifiant le pouvoir supérieure de la perception sensorielle et intellectuelle.

La langue poétique : Le langage artistique en tant que transcription hiéroglyphique de la réalité, qui véhicule l'émotion, la plus juste possible. En défaut du signe idéal qui serait le reflet parfait de l'esprit, l'expression poétique « décompose les mouvements simultanés de l'âme ».

La poésie et la réalité : Le fictionnel et le réel dans leur entrelacement réciproque où la vérité artistique prend l'aspect « des possibles du réel », ce qui est la « nature embellie », et où la réalité se montre comme une vie influencée par la fiction. La création poétique est prise pour un « conte historique » (au sens de *véridique*), qui se confirme par les témoignages et les documents, ce qui est le procédé de l'authentification de la fiction.

l'éthique de la poésie : Le rôle moral de l'art, défini comme un philosophème didactique, que Diderot prêche dans ses écrits théoriques, et qu'il exécute dans ses pièces, véritables maximes morales, mal réussies, ce qui a provoqué l'échec de son théâtre à thèse. D'autre part, heureusement, les œuvres narratives de Diderot ont gardé leur valeur en traitant les sujets moraux dans le cadre de la condition humaine.

La communication poétique : L'émotion communiquée entre l'auteur et le lecteur par l'identification ironique, le procédé narratif qui consiste à briser l'illusion romanesque et à inciter le lecteur à prendre une approche critique. La dissertation se termine par la théorie de l'interprétation du rôle sur la scène, connue comme « paradoxe sur le comédien » où Diderot défend la thèse selon laquelle le grand acteur est « d'une extrême froideur » et « de nulle sensibilité ».

En tant que philosophe qui récolte les savoirs de nombreuses théories et dont il dispose à son gré dans le dessein de fonder sa propre science sur la création artistique, Denis Diderot est un vrai éclectique, collectionneur des sagesses d'autrui, théoricien sans une théorie finie et close, penseur dans un mouvement perpétuel. Sa pensée esthétique représente le sujet majeur des diderotistes durant le XX$^{e}$ siècle ; et au tricentenaire de sa naissance, l'esthétique de Diderot inspire de nouvelles recherches scientifiques parmi lesquelles se trouve cette étude en langue serbe.

# Diderot's Aesthetics
*Summary*

In this study, entitled *Diderot and Aesthetics*, the French author has been studied as an aesthetics theoretician. Through a comparative analysis of Diderot's theory and the theoreticians who came before and those who came after him, the study has the objective of exposing the trend dominating the aesthetics of the Enlightenment; it attempts to define Diderot's place as a theoretician within the framework of the aesthetics of the 18th century and within the philosophy of poetry in general.

The introductory chapter (Diderot : Between phyloSophy and Aethetics) offers an overview of Diderot studies concerning the aesthetic thought of the first of the Encyclopedists, reviews the opus of the Philosopher, as Diderot was called at the time (his favorite nickname for himself) and highlights critical editions of Diderot's writings. This chapter also defines the method that informs this research: to expose Diderot's principles of literary creation on a synchronic level, meaning to follow an order established by the aesthetic topics in the study.

This approach serves to unite the aesthetic writings of Diderot, not following the chronological line of their publication, but treating aesthetic topics one after the other, and proceeds by regrouping the various theoretical writings by topic. Yet, the diachronic level is not disregarded, and that level studies the formation of Diderot's aesthetic thought on the temporal scale, including the modifications, or rather the mutations, that Diderot's theory underwent. The Diderotian aesthetic is exposed here in seven chapters, seven separate topics, whose essential points could be summarized as follows:

the Beautiful: The *beautiful* in art as a reflection of the sublime mind, defined in Diderot's terms as based on "perception of relationships".

good taSte: *Good taste* as "he constant principle"or "he invariable measure"of aesthetic judgment, established in spite of the diversity of men's judgment, judgment influenced by psychic, physiological and socio-cultural differences. Diderot delineates "twelve sources of diversity of tastes and judgments" in the aesthetic context.

geNiuS: The genius as creative subject, as the great poet endowed with two particular faculties – "enthusiasm" and an "observant mind".

The first faculty is the art of "being transported into the setting of the objects that we have to represent", to evoke the state of emotions experienced or assumed; the second faculty meaning a superior power of sensory and intellectual perception.

Poetic Language: Artistic language as hieroglyphic transcription of reality that expresses an emotion in the most accurate way. Without having an ideal symbol as the perfect reflection of the mind, poetic expression "breaks down the simultaneous movements of the soul".

Poetry and Reality: The fictional and the real in their reciprocal interlacing which allows artistic truth to reflect the "possibility of reality", which is "embellished nature", and which results in reality appearing as life influenced by fiction. Poetic creation is taken for an "historical tale" (*historical* meaning *truthful*) that is confirmed by testimonies and documents, which is the process of authentication of the fictional.

The Ethics of Poetry: The moral role of art, defined as a didactic philosophical proposition, which Diderot promotes in his theoretical writings, but that he fails to execute successfully in his stage plays which are true moral maxims. This caused the failure of Diderot's theater with a message. On the other hand, Diderot's narrative works have fortunately maintained their value, because they treat moral topics on the level of the human condition.

Poetic Communication: The emotion communicated between author and reader through ironic identification, the narrative process that consists of breaking the romantic illusion and inciting the reader to take a critical approach. The dissertation ends with the theory of stage acting known as "acting paradox", wherein Diderot defends the thesis that a great actor has an "extreme coldness" and a "total lack of sensitivity".

As a philosopher who harvests knowledge from many theories and arranges it all in his very own way in order to formulate his own science of artistic creation, Denis Diderot is a true eclectic, a collector of the wisdom of others, a theoretician without any refined or complete theory, a thinker in perpetual movement. His aesthetic thought represents the major topic of Diderotists during the 20th century. And three hundred years after Diderot's birth, his aesthetics continues to inspire new scientific research, including this study in the Serbian language.

# Beleška o autoru

**Nermin Vučelj,**
filolog, estetičar, esejist. Predavač na Filozofskom fakultetu u Nišu. *Didro i estetika* je autorova druga monografska studija. Prethodno je objavio knjigu *Andre Žid i poetika* (2010). Sledeća će biti *Francuska kultura: jezik, društvo i duhovnost kroz epohe*.

# Bibliografija

## I. Didroov opus

### 1. *kritička* izdanja


Diderot 2000.

Diderot, Denis. *ŒUVRES: ESTHÉTIQUE – THÉÂTRE*. Tome IV. Éd. Laurent Versini. 1ère éd. 1996. Paris: Robert Laffont, 2000, 1700 p. ISBN 2-221-08010-6.

Contenu :

Lettre sur les sourds et muets – articles d'esthétique tirés de l'Encyclopédie – Éloge de Richardson – Salons de 1759, 1761, 1763, 1765, 1767, 1769, 1771, 1775, 1781 – Essai sur la peinture – Pensées détachées sur la peinture – Le Fils naturel – Entretiens sur Le Fils naturel – Le Père de famille – De la poésie dramatique – Sur Térence – Paradoxe sur le comédien – Est-il bon? Est-il méchant?

Diderot 2001.

Diderot, Denis. *ŒUVRES ESTHÉTIQUES*. Éd. Paul Vernière. 1ère éd. 1988. Paris : Classiques Garnier, 2001, 896 p. ISBN 2-10-002447-7.

Contenu :

Article Génie – Sur le Génie – Éloge de Richardson – Éloge de Térence – Entretiens sur le Fils naturel – De la poésie dramatique – Paradoxe sur le comédien – Recherches philosophiques sur l'origine et la nature du beau –Les Salons: I. Les fêtes galantes – II. L'école de la réalité – III. Le visage humain – IV. Le pathétique bourgeois – V. Paysages romantiques - Essais sur la peinture – Pensées détachées sur la peinture

Diderot 2006.

Diderot, Denis. *ŒUVRES : CONTES*. Tome II. Éd. Laurent Versini. 1ère éd. 1994. Paris : Robert Laffont, 2006, 1050 p. ISBN 2-221-05722-8.

Contenu :

Les Bijoux indiscrets – L'Oiseau blanc, conte bleu – La Religieuse – Mystification – La vision de M. De Bignicourt – Les deux amis de Bourbonne – Entretien d'un père avec ses enfants – Ceci n'est pas un conte – Madame de la Carlière – Supplément au Voyage de Bougainville – Satyre première – Lui et moi – Le Neuveu de Rameau – Jacques le fataliste

Diderot 2004.

Diderot, Denis. *CONTES ET ROMANS*. Éd. Michel Delon. 1ère éd. Paris : Gallimard – Bibliothèque de la Pléiade, 2004, 1300 p. ISBN 2-07-011595-X.

Contenu :

Les Bijoux indisrets – La Religieuse – Mystifications – Les Deux Amis de Bourbonne – Entretien d'un père avec ses enfants - Ceci n'est pas un conte – Madame de la Carlière – Supplément au voyage de Bougainville – Le Neveu de Rameau – Jacques le fataliste et son maître – Appendice: Éloge de Richardson

Diderot 1994.

Diderot, Denis. *ŒUVRES : PHILOSOPHIE*. Tome I. Éd. Laurent Versini. 1ère éd. Paris : Robert Laffont, 1994, 1600 p. ISBN 2-221-05721-X.

Contenu :

Pensée philosophiques – Addition aux pensées philosophiques – De la suffisance de la religion naturelle – La promenade du sceptique – Lettre sur les aveugles – Additions à la lettre sur les aveugles – Encyclopédie (articles) – Suite de l'apologie de M. l'Abée de Prades – Pensées sur l'interprétation de la nature – Le rêve de d'Alembert – Principes philosophiques sur la matière et le mouvement – Observations sur Hemsterhuis – Réfutation d'Helvétius – Entretien d'un philosophe avec la maréchale de*** – Sur les femmes – Essai sur les règnes de Claude et de Néron – Éléments de physiologie

Diderot 1997.

Diderot, Denis. *ŒUVRES : CORRESPONDANCE*. Tome V. Éd. Laurent Versini. 1ère éd. Paris : Robert Laffont, 1997, 1500 p. ISBN 2-221-08011-4.

Contenu :

Lettres à sa famille - à Sophie Volland – à Mme de Maux – à Landois – à Voltaire – à d'Alembert – à Rousseau – à Grimm, à Tronchin – à Falconet, à Hume – à Euler – à Catherine II – à Mme Necker, etc.

*

Diderot 1748.

Diderot, Denis. *Mémoires sur différents sujets de mathématiques*. Paris: Durant–Pissot, 1748, 243 p. <http://books.google.com/books?id=VtI4AAAAMAAJ&pg=PR11&dq=diderot+memoires+sur+differents+sujet+de+mathematiques&ei=l9OnS4LrFKKeygScpKmzCA&hl=fr&cd=10#v=onepage&q=&f=false>. (consulté le 8 juillet 2009).

2. *citirani prevodi*

Didro 1938.
Didro, Deni. *Moralne priče*. Prevod Jovan Popović. Beograd: EOS Universal, 1938, 91 str.

Didro 1946.
Didro, Deni. *Odabrana dela* (Fatalista Žak i njegov gospodar, Ramoov sinovac, Razgovor između Dalambera i Didroa, Dalamberov san). Prevod Raško Dimitrijević i Haim Alkalaj. Beograd: Državni Izdavački Zavod Jugoslavije, 1946, LXIV + 434 str.

Diderot 1954.
Diderot, Denis. *O umetnosti*. Prevod Radmila Miljanić. Beograd: Kultura, 1954, 256 str.

Didro 1961.
Didro, Deni. *Indiskretni dragulji*. Prevod Zagorka Grujić. Beograd: Nolit, 1961, 358 str.

Didro 1962.
Didro, Deni. *O poreklu i prirodi lepoga*. Prevod Radmila Miljanić. Beograd: Izdavačko preduzeće Rad, 1962, 160 str.

Didro 1964.
Didro, Deni. *Redovnica*. Prevod Ana Smokvina. Beograd: Rad, 1964, 199 str.

Diderot 2006*.
Diderot, Denis. *Paradoks o glumcu, i drugi eseji* (Paradoks o glumcu, Filozofska istraživanja o poreklu i prirodi lepoga, O dramskoj poeziji). Prevod Radmila Miljanić. Beograd: Valera, 2006, 233 str.

3. *enciklopedijski članci*

Diderot 1751.
Diderot, Denis. “Admiration”. 1751. *Encyclopédie électronique*. University of Chicago. <http://artflx.uchicago.edu/cgi-bin/philologic/getobject.pl?c.1:277.encyclopedie0110.593030>. [consulté le 5 avril 2010].

Diderot 1765a.
Diderot, Denis. “Ingénuité”. 1765. *Encyclopédie électronique*. University of Chicago. <http://artflx.uchicago.edu/cgi-bin/philologic/getobject.pl?c.62:20.encyclopedie0110>. [consulté le 14 septembre 2010].

Diderot 1765b.

Diderot, Denis. “Original”. 1765. *Encyclopédie électronique*. University of Chicago. <http://artflx.uchicago.edu/cgi-bin/philologic/getobject.pl?c.85:40.encyclopedie0110>. [consulté le 1er septembre 2010].

Diderot 1765c.

Diderot, Denis. “Originalité”. 1765. *Encyclopédie électronique*. University of Chicago. <http://artflx.uchicago.edu/cgi-bin/philologic/getobject.pl?c.85:42.encyclopedie0110>. [consulté le 1er septembre 2010].

## II. Didrologija

Alary 1993.

Alary, Luc. *Diderot – biographie, étude de l’œuvre*. Paris : Albin Michel, 1993, 190 p. ISBN 2-226-06620-9.

AlBertaN–Coppola 2006.

AlBertaN–Coppola, Sylviane. *Jaques le Fataliste de Diderot*. Conférence prononcée au CRDP d’Amiens, le 11 janvier 2006. <http://lettres. ac-rouen.fr/bac_fran/conference_diderot.pdf>. [consulté le 28 ju- illet 2009].

ArNeri 1964:

ArNeri, Gabrijela. *Diderot kao pisac i kao kritičar pripovjedačke proze*: magistarska radnja. Zagreb: G. Arneri, 1964, 187 listova.

BelaVal 1973.

BelaVal, Yvon. *L’Esthétique sans paradoxe de Diderot*. Paris : Gallimard, 1973, 307 p.

Billy 1932.

Billy, André. *Diderot*. Paris : Édition de France, 1932, 618 p.

Bouryilly 2003.

Bouryilly, Dominique. “Théophile de Bordeu : source et personnage du Rêve de D’Alembert”. *Recherches sur Diderot et sur l’Encyclopédie*, 2003, n0 34, p. 11-24. <http://rde.revues.org/index154.html>. 2006. [consulté le 2 août 2009].

BuSNelli 1925.

BuSNelli, Manlio. *Diderot et l’Italie*. Paris : Édition Champion, 1925, XXI + 305 p.

Cammagre 2002.

Cammagre, Geneviève. “Une poétique de la connaissance : Diderot et le rêve”. *Recherches sur Diderot et sur l’Encyclopédie*, 2002, n0 33, p.

135-147. <http://rde.revues.org/index75.html>. 2006. [consulté le 3 août 2009].

Caplan 1986.

Caplan, Jay. *Framed Narratives: Diderot's Genealogy of the Beholder*. Manchester: Manchester University Press, 1986, 134 p. ISBN 0-7190-1477-8.

Catrysse 1970.

Catrysse, Jean. *Diderot et la mystification*. Paris : A.-G. Nizet, 1970, 311 p.

Chapiro 2005.

Chapiro, Florence et Jean Goldzing. "Le Neveu de Rameau après Michel Foucault". *Raisons politiques*, 2005, n⁰ 17, p. 161-177.

<http://www.cairn.info/article.php?ID_REVUE=RAI&ID_NUMPUBLIE=RAI_017&ID_ARTICLE=RAI_017_0161>. [consulté le 28 juillet 2009].

Chartier 2001.

Chartier, Pierre. "Le pouvoir des fables ou la vérité selon *Jacques*". *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, 2001, n⁰ 30, p. 47-64. <http://rde.revues.org/index62.html>. 2006 [consulté le 3 août 2009].

Chouillet 2001.

Chouillet, Jacques. *La formation des idées esthétiques de Diderot*. Paris: Librairie Armand Colin, 1973, 653 p.

Coudreuse 1999.

Coudreuse, Anne. "Pour un nouveau lecteur: *La Religieuse* de Diderot et ses destinataires". *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, 1999, numéro n⁰ 27, p. 43-57. <http://rde.revues.org/index851.html>. 2007 [consulté le 29 juillet 2009].

Crocker 1974.

Crocker G., Lester. *Diderot's Chaotic Order. Approach to Synthesis*. Princeton – London: Princeton University Press, 1974, XIV+183 p. ISBN 0-691-07199-3.

Crocker 1952.

Crocker G., Lester. *Two Diderot studies: Ethics and esthetics*. Baltimore: The Johns Hopkins Press, 1952, 127 p.

Cru 1913.

Cru, R. Loyalty. *Diderot as a Disciple of English Thoutht*. New York: Columbia University Press, 1913, 498 p.

Delon 2000.

Delon, Michel, et al. "*Diderot en liberté* – dossier". *Magazine littéraire*. Paris, octobre 2000, n⁰ 391, p. 20-69.

Deneys–Tunney 1999.

DeneyS–Tunney, Anne. “La critique de la métaphysique dans *Les Bijoux indiscrets* et *Jacques le Fataliste* de Diderot”. *Recherches sur Diderot et sur l’Encyclopédie*, 1999, n0 26, p. 141-151. <http://rde.revues.org/index981.html>. 2007 [consulté le 29 juillet 2009].

DeržaviN 1948.

DeržaviN, K.N. *Didro i enciklopedisti*. Prevod Nika Milićević. Beograd–Zagreb: Kultura, 1948, 78 str.

Didier 2001.

Didier, Béatrice. *Diderot dramaturge du vivant*. Paris: PUF, 2001, 211 p. ISBN 2 13 051638 6.

Didier 1985.

Didier, Béatrice. *La musique des lumières : Diderot – L’Encyclopédie – Rousseau*. Paris: Presses Universitaires de France, 1985, 478 p. ISBN 2 13 039126 5.

DieckmaNN 1941.

DieckmaNN, Herbert. “Diderot’s conception of genius”. *Journal of the History of the Ideas*. University of Pennsylvania Press, 1941, vol. 2, n0 2, p. 151-182, <http://www.jstor.org/stable/2707111>. [accessed 9 June 2009].

DieckmaNN 1959.

DieckmaNN, Herbert. *Cinq leçons sur Diderot*. Geneva–Paris: Droz–Minard, 1959, 149 p.

DieckmaNN 1951.

DieckmaNN, Herbert. *Inventaire du fonds Vandeul et inédits de Diderot*. Genève–Lille: Droz– Giard, 1951, 285 p.

Fabre 1980.

Fabre, Jean. *Lumières et Romantisme*. Paris : Klincksierck, 1980, 424 p.

FolkierSki 1925.

FolkierSki, Wladyslaw. “Intervention d’une forte individualité: Diderot”. In: *Entre le classicisme et le romantisme, étude sur l’esthétique et les esthéticiens du XVIIIe siècle*. Cracovie–Paris : Académie polonaise des Sciences et des Lettres–Librairie Ancienne Honoré Champion, 1925, p. 355-516.

FredmaN 1955.

FredmaN, Alice Green. *Diderot and Sterne*. New York: Columbia University Press, 1955, 264 p.

FraNce 1985.

FraNce, Peter, Anthony Strugnell et al.: *Diderot – les dernières années 1770-1784*. Edinburgh : Edinburgh University Press, 1985, 229 p. ISBN 0 85524 502 8.

FuNt 1968.

FuNt, David. *Diderot and the esthetics of the Enlightenment*. Éd. Diderot Studies XI. Genève: Droz, 1968, 192 p. ISBN 9782600039321.

Goethe 1899.

Goethe, Wolfgang. "Diderot et son ouvrage – Le Neveu de Rameau". In: *Le Neveu de Rameau précédé d'une étude de Gœthe sur Diderot suivis des Salons de 1761, 1766, 1769*. Greuze – Paris : Librairie de la Bibliothèque Nationale, 1899, p. VII-XXV.

Guillot 1953.

Guillot, Charly. *Diderot par lui-même*. Paris: Édition du Seuil, 1953, 192 p.

IBrahim 1999.

IBrahim, Annie et al. *Diderot et la question de la forme*. Paris: Presses Universitaire de France, 1999, 185 p. ISBN 2 13 050205 9.

Ida 1999.

Ida, Hisashi. "La « pantomime » selon Diderot. Le geste et la démonstration morale". *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, 1999, n⁰ 27, p. 25-42, <http://rde.revues.org/index871.html>. 2007 [consulté le 29 juillet 2009].

Kempf 1984.

Kempf, Roger. *Diderot et le roman ou le démon de la présence*. Paris: Éditions du Seuil, 1984, 252 p. ISBN 2.02.002599.X.

Larue 1996.

Larue, Anne. "Un combat esthétique au tournant des Lumières : le beau contre le goût". *Figures de l'art*, 1994-1996, n⁰ 2, <http://pagesperso-orange.fr/marincazaou/esthetique/fig2/Larue.pdf>. [consulté le 28 juillet 2009].

Lepape 1991.

Lepape, Pierre. *Diderot*. Paris: Flammarion, 1991, 443 p. ISBN 2-08-081297-1.

Le ru 1996.

Le ru, Véronique. "La méthode des éléments de D'Alembert dans l'Encyclopédie". *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*. Paris, 1996, n⁰ 21, p. 91-97. <http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/rde_0769-0886_1996_num_21_1_1348>. [consulté le 21 novembre 2009].

MaixeNt 1998.

MaixeNt, Jocelyn. *Le XVIII^e^ siècle de Milan Kundera ou Diderot investi par le roman contemporain*. Paris: Presses Universitaires de France, 1998, 314 p. ISBN 2 13 048951 6.

Marchal 1998.

Marchal, France. “Diderot: de l’intertextualité lucide ou ludique à l’autonomie de la pensée”. In: *L’Intertextualité* – études réunies et présentées par Nathalie Limat-Letellier et Marie Miguet-Ollagnier. Paris: Belles Lettres, 1998, p. 131-164.

Martin–Haag 2000.

Martin–Haag , Éliane. “Du «rêve» comme condition humaine : poésie et philosophie dans *Le Rêve de D’Alembert*”. *Recherches sur Diderot et sur l’Encyclopédie*, 2000, n$^{0}$ 29, p. 103-118, <http://rde.revues.org/index99.html>. 2006 [consulté le 1$^{er}$ août 2009].

Maurseth 2002.

Maurseth, Anne Beate. “*Les Bijoux indiscrets*, un roman de divertissement”. *Recherches sur Diderot et sur l’Encyclopédie*, 2002, n$^{0}$ 33, p. 63-71, <http://rde.revues.org/index78.html>. 2006 [consulté le 31 juillet 2009].

May 1960.

May, Gita. “Diderot and Burke: a study in aesthetic affinity”. *PMLA*, LXXV, 1960, p. 527-539.

Mayoux 1936.

Mayoux, Jean-Jacques. “Diderot and the Technique of Modern Literature”. *Modern Language review*, XXXI, 1936, p. 518-531.

Melançon 1996.

Melançon, Benoît. *Diderot épistolier, contribution à une poétique de la lettre familière de XVIII$^{e}$ siècle*. Québec : Éditions Fides, 1996, 525 p. ISBN 2-7621-1881-6.

Melançon 1987.

Melançon, Benoît. “Du Dialogue la Correspondance de Diderot : État présent”. *Études françaises*, 1987, vol. 23, n° 3, p. 147-162, <http://id.erudit.org/iderudit/035733ar>. [consulté le 29 juillet 2009].

Ménil 1995.

Ménil 1995, Alain. *Diderot et le drame : théâtre et politique*. Paris: Presses Universitaires de France, 1995, 125 p. ISBN 2 13 047057 2.

Mesnard 1952.

Mesnard, Pierre. *Le cas de Diderot. Études de caractérologie littéraire*. Paris: PUF, 1952, 245 p.

Modica 2002.

Modica, Massimo. “Diderot philosophe et critique d’art. Essai sur l’esthétique de Diderot”. *Recherches sur Diderot et sur l’Encyclopédie*, 2002, n$^{0}$ 33, p. 73-95. <http://rde.revues.org/index79.html>. [consulté le 31 juillet 2009].

Mølbjerg 1964.

Mølbjerg, Hans. *Aspects de l’esthétique de Diderot*. Traduction Ernst Reh-

ben. København: J. H. Schultz Forlag, 1964, 272 p.

Mornet 1941.

Mornet, Daniel. *Diderot, l'homme et l'œuvre*. Paris: Boivin, 1941, 208 p.

Mortier 1954.

Mortier, Roland. *Diderot en Allemagne (1750-1850)*. Paris: PUF, 1954, 464 p.

Murphy 1971.

Murphy, Patricia. "Est-il bon? Est-il méchant? - Theory vs. Practice". *The French Review*, 1971, vol. 45, $n^0$ 2, p. 401-408, <http://www.jstor.org/stable/388129>. [consulté le 7 janvier 2009].

Naigeon 1821.

Naigeon, Jacques André. *Mémoires historiques et philosophiques et sur la vie et les ouvrages de Denis Diderot*. Paris : Brière, 1821, VI + 432 p.

Novaković 2001.

Novaković, Jelena. "Melanholija i veličanje izuzetnog čoveka: Deni Didro". U knjizi: *Ivo Andrić i francuska književnost*. Beograd: Filološki fakultet – Narodna knjiga, 2001, str. 57-69.

Pellerin 2003.

Pellerin, Pascale. "Diderot et l'appel à la postérité : une certaine relation à l'œuvre". *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, 2003, $n^0$ 35, p. 25-39. <http://rde.revues.org/index176.html>. [consulté le 2 août 2009].

Peyrache–Leborgne 1992.

Peyrache–Leborgne, Dominique. "Sublime, sublimation et narcissisme chez Diderot". *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, 1992, $n^0$ 13, p. 31-46. <http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/rde_0769-0886_1992_num_13_1_1184>. [consulté le 25 septembre 2010].

Poulet 1949.

Poulet, Georges: "Diderot". In: *Études sur le temps humain*. Paris: Plon, 1949, p. 194-217.

Proust 1995.

Proust, Jacques. *Diderot et l'Encyclopédie*. Paris : Albin Michel, 1995, 659 p. ISBN 2-226-07892-4.

Proust 1974.

Proust, Jacques, et al. *Lectures de Diderot*. Paris: Armand Colin, 1974, 240 p.

Quintili 1999.

Quintili, Paolo. "Révolution et praxis dans *Le Neveu de Rameau*, roman du jeu de l'éthique sociale". *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, 1999, $n^0$ 26, p. 153-172. <http://rde.revues.org/index1081.html>. [consulté le 30 juillet 2009].

ReBejKoW 1998.
ReBejKoW, Jean-Christophe. "A Propos De Mystification : L'ironie De Diderot". *The Romanic Review*, Columbia University, 1998, vol. 89, Questia Media America, Inc. <www.questia.com>. [consulté le 11 août 2009].
Rex 1999.
Rex, Walter E. "*Le Neveu de Rameau* : Musique et structure". *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, 1999, n0 27, p. 7-23. <http://rde. revues.org/index951.html>. [consulté le 30 juillet 2009].
RIvers 1995.
RIvers, Christopher. "Inintelligibles Pour Une Femme Honnete: Sexu- ality, Textuality and Knowledge. Diderot's 'La Religieuse' and Gautier's 'Mademoiselle De Maupin". *The Romanic Review*, Colum- bia University, 1995, vol. 86, p. 27, Questia Media America, Inc.
<www.questia.com>. [accessed 11 August 2009].

SaiNte–BeuVe.
SaiNte–BeuVe, Charles–Augustin. "Diderot". In : *Portraits littéraires*. Paris : Garnier Frères, s. a., p. 239-264.
SejteN 1999.
SejteN, Anne Elisabeth. *Diderot ou le défit esthétique – les Écrits de jeunesse 1746-1751*. Paris: Librairie philosophique J. Vrin, 1999, 226 p. ISBN 2-7116-1365-8.
SeNt–BeV 1960.
SeNt–BeV, Šarl–Ogisten. "Diderot". U knjizi: *Književni portreti*. Prevod Frida Filipović. Beograd: Kultura, 1960, str. 158-180.
Schmidt 1996.
Schmidt, James. "The Fool's Truth: Diderot, Goethe, and Hegel". *Journal of the History of Ideas*, The Johns Hopkins University Press, 1996, vol. 57, n0 4, p. 625-644. <http://people.bu.edu/jschmidt/Fool. pdf>. [accessed 28 July 2009].
Schmitt 2013.
Schmitt, Eric–Emmanuel. *Diderot ou la philosophie de la seduction*. Paris: Albin Michel, 2013, 335 p. ISBN 978-2-226-24626-4.
ShermaN 1976.
ShermaN, Carol. *Diderot and the Art of Dialogue*. Genève: Droz, 1976, 157 p.
Spitzer 1970.
Spitzer, Leo. "The Style of Diderot". In: *Linguistics and Literary History: Essays in Stylistics*. 2d ed. Princeton – New Jersey: Princeton University Press, 1970, p. 135-169.

SteNger 1999.

SteNger , Gerhardt. “La théorie de la connaissance dans la *Lettre sur les aveugles*”. *Recherches sur Diderot et sur l’Encyclopédie*, 1999, n⁰ 26, p. 99-111. <http://rde.revues.org/index1151.html>. [consulté le 3 août 2009].

Thomas 1938.

Thomas, Jean. *L’humanisme de Diderot*. 2e éd. (1re éd. 1934) Paris: Société d’Édition Les Belles lettres, 1938, 185 p.

Vexler 1922.

Vexler , Felix. *Studies in Diderot’s esthetic naturalism*. New York: Columbia University, 1922, 115 p. ISBN 0-7190-1477-8.

VIdaN 1974.

VIdaN, Gabriela. *Entre la science et le jeu : essai sur l’invention littéraire de Diderot* : thèse d’université. Zagreb–Paris: G. Vidan, 1974, 502 lista.

ViNaVer-KoVić, Milica. *Narativni postupci u Didroovim romanima*. Novi Sad–Sremski Karlovci: Matica Srpska–Srpska manastirska štamparija, 1997, 230 str.

Vučelj 2013a.

Vučelj, Nermin. „Didro i vek prosvećenosti“. *Philologia*, br. 11. Beograd: Filološki fakultet, 2013, str. 63-70.

Vučelj 2013b.

Vučelj, Nermin. „Didroov opus i hronologija izdanja sabranih dela“. *Filolog*, br. VII/2013. Banja Luka: Univerzitet u Banjoj Luci, Filološki fakultet, 2013, str. 208-217.

Vučelj 2013c.

Vučelj, Nermin. „Didro o oponašanju lepe prirode“. *Anali Filološkog fakulteta*, br. 25, sv. 1. Beograd: Univerzitet u Beogradu, 2013, str. 33-46.

Vučelj 2013d.

Vučelj, Nermin. „Didro i romanesno: postupak autentifikacije narativne fikcije“. *Philologia Mediana*, br. 5. Niš: Filozofski fakultet, 2013, str. 267-281.

Vučelj 2013e.

Vučelj, Nermin. „Didro i uzvišeno“. *Zbornik Matice srpske za književnost i jezik*, knjiga LXI, sv. 1. Novi Sad: Matica srpska, 2013, str. 109-122.

Vučelj 2011.

Vučelj, Nermin. „Didroov dvostruki paradoks: o glumcu i o gledaocu“. *Filološki pregled*, br. XXXVIII, sv. 1. Beograd: Filološki fakultet, 2011, str. 105-114.

Vučelj 2012.

Vučelj, Nermin. „Ironička identifikacija u Didroovom *Fatalisti Žaku*“. *Philologia Mediana*, br. 4. Niš: Filozofski fakultet, 2012, str. 261-271.

Vučelj 2014.
Vučelj, Nermin. „Postupak narativnog ulančavanja kod Didroa“. *Nauka i savremeni univerzitet*. Niš: Filozofski fakultet, 2014, str. 309-318.

Wellek 1981.
Wellek, René. “Diderot”. In: *A History of Modern Criticism: 1750 – 1950.* Vol. 1. The Later Eighteenth Century. Cambridge – London – New York – New Rochelle – Melbourne – Sydney: Cambridge University Press, 1981, p. 46-61.

Wilson 1985.
Wilson, Arthur. *Diderot, sa vie, son œuvre*. Traduction de l’anglais par Gilles Chahine, Annette Lorenceau, Anne Villelaur. Paris : Laffont - Ramsay, 1985, 810 p. ISBN 2-221-04661-7.

## III. Nauka o književnosti

Anonim 1969.
Anonim (Pseudo–Longin). “O uzvišenom”. Prevod Tom Smerdel. *Mo- gućnosti*. Split, 1969, br. 3, str. 308-351.
Aristotel 1982.
Aristotel. *O pesničkoj umetnosti*. Prevod Miloš N. Đurić. Beograd: Rad, 1982, 159 str.
Batteux 1753.
Batteux, Charles. *Cours de belles-lettres, ou Principes de littérature*. Tome IV. Paris: Chez Durand, Dessaint & Saillant, 1753, 363 p.
Batteux 1746.
Batteux, Charles. *Les Beaux-Arts réduits à un même principe*. Paris: Chez Durand, 1746, 303 p.
Batteux 1800.
Batteux, Charles. “Réflexions sur la langue française”. In: *Suite des principes de literature*. Tome VI. Lyon: Leroy, 1800, p. 217-324.
Baumgarten 1985.
Baumgarten, Aleksander Gotlib. *Filozofske meditacije o nekim aspektima pesničkog dela*. Prevod Aleksandar Loma. Stručna redakcija dr Milan Damnjanović. Beograd: BIGZ, 1985, XLVII + 87 str.
Beauzée 1765a.
Beauzée, Nicolas. “Idiotisme” (1765). *Encyclopédie électronique*. University of Chicago. <http ://arflx.uchicago.edu/cgi-bin/philologic/getobject.pl?c.60:87.encyclopedie0110>. [consulté le 21 janvier 2010].

Beauzée 1765b.

Beauzée, Nicolas. “Inversion” (1765). *Encyclopédie électronique*. University of Chicago. <http://arflx.uchicago.edu/cgi-bin/philologic/getobject.pl?c.63:43.encyclopedie.0110>. [consulté le 22 janvier 2010].

Beauzée 1765c.

Beauzée, Nicolas. “Langue” (1765). *Encyclopédie électronique*. University of Chicago. <http://artflx.uchicago.edu/cgi-bin/philologic/getobject.pl?c.66:17.encyclopedie0110>. [consulté le 28 janvier 2010].

Becq 1994.

Becq, Annie. *Genèse de l’esthétique française moderne 1680-1814*. Paris: Albin Michel, 1994, 950 p. ISBN 2-226-07458-9,

Boalo 1971.

Boalo, Nikola. “Pesnička umetnost”. Prevod Slobodan Vitanović. U knjizi: Slobodan Vitanović. *Poetika Nikole Boaloa i francuski klasicizam*. Beograd: Srpska književna zadruga, 1971, str. 251-282.

Boileau 2006.

Boileau, Nicolas. “Art poétique”. In : *Art poétique, épîtres, odes, poésies diverses et épigrammes,* Paris: Flammarion, 2006, p. 85-115.

Brecht 1966.

Brecht, Bertolt. *Dijalektika u teatru*. Prevod Darko Suvin. Beograd: Nolit, 1966, 298 str.

Burke 1757.

BurKe, Edmund. *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*. London: R & J. Dodsley, 1757, XV+184 p.

CahuSac 1755.

CahuSac, Louis de. “Enthousiasme”. 1755. *Encyclopédie électronique*. University of Chicago. <http://artfl.uchicago.edu/cgi-bin/philologic31/getobject.pl?c.37:157.encyclopedie1108.473286>. [consulté le 8 janvier 2010].

Coleridge 1852.

Coleridge, Samuel Taylor. *Biographia literaria* (1817). New York: William Gowans, 1852, 804 p.

CoNdillac 1822.

CoNdillac, Étienne Bonnot de. *Essai sur l’origine des connaissances humaines* (1746). Éd. Œuvres complètes, t. I, Paris: Librairies Lecointe – Durey - Tourney, 1822, 392 p.

CoNdillac 1803.

CoNdillac, Étienne Bonnot de. *Grammaire*. Éd. Œuvres complètes, t. VIII, Paris: Chez Dufart, 1803, 406 p.

Crousaz 1715.
Crousaz, Jean-Pierre. *Traité du Beau*. Amsterdam: Chez François L'Honoré, 1715, 304 p.

Dallenbach 1977.
Dallenbach, Lucien. *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*. Paris: Édition du Seuil, 1977, 253 p. ISBN 2-02-004556-7.
D'alembert 1765.
D'alembert, Jean le Rond. "Paradoxe".1765. *Encyclopédie électronique*. University of Chicago.
<http://artflx.uchicago.edu/cgi-bin/philologic/getobject.pl?c.87:59. encyclopedie0110>. [consulté le 29 mai 2010].
Dubos 1719.
Dubos, Jean-Baptiste. *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture*. Gallica. <http://visualiseur.bnf.fr/CadresFenetre?O=NUMM-88225&M=imageseule>. [consulté le 4 février 2010].
Dumarsais 1751.
Dumarsais, César Chesneau. „Adjectif". 1751. *Encyclopédie électronique*. Uni- versity of Chicago,. <http://artflx.uchicago.edu/cgi-bin/philologic/ getobject.pl?c.1:249.encyclopedie0110>. [consulté le 22 janvier 2010].
Dutant 2004.
Dutant, Julien. *Analytique du Sublime*. Cours à l'Université Paris 4 Sor- bonne, 2004, <http://julien.dutant.free.fr/ph108B_2004/>; <http://julien.dutant.free.fr/ph108B_2004/ph108B_TDDutant_sem 1_cours. pdf>. [consulté le 17 septembre 2010].

Eco 1985.
Eco, Umberto. *Lector in fabula, Le rôle du lecteur ou la Coopération interprétative dans les textes narratifs*. Traduction de l'italien par Myriem Bouzaher. Paris: Grasset, 1985, 315 p.
ISBN 2-253-04879-8
éthique 1756.
"Éthique". 1756. Sans signature. *Encyclopédie électronique*. University of Chicago. <http://artflx.uchicago.edu/cgi-bin/philologic/getobject.pl?c.40:80.encyclopedie0110>. [consulté le 25 février 2010].
Feri 1994.
Feri, Lik. *Homo Aestheticus – otkriće ukusa u demokratskom dobu*. Prevod Jelena Stakić. Sremski Karlovci – Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, 1994, 262 str.
Folkierski 1925.
Folkierski, Wladyslaw. *Entre le classicisme et le romantisme, étude sur l'esthétique et les esthéticiens du XVIII*e *siècle*. Cracovie–Paris : Académie polonaise des Sciences et des Lettres–Librairie Ancienne Honoré Champion, 1925, 605 p.

FoNtaiNe 1909.
FoNtaiNe, André. *Les doctrines d'art en France de Poussin à Diderot*. Paris: Librairie Renouard – H. Laurens, 1909, 354 p.

Gaiffe 1910.
Gaiffe, Félix. *Étude sur le drame en France au XVIIIe siècle*. Paris : Armand Colin, 1910, 600 p.
GeNette 1966.
GeNette, Gérard. *Figures I*. Paris: Seuil, 1966, 269 p.
GeNette 1969.
GeNette, Gérard. *Figures II*. Paris: Seuil, 1969, 294 p. ISBN 2.02.005323.3.
GeNette, 1972.
GeNette, Gérard. *Figures III*. Paris: Seuil, 1972, 286 p. ISBN 2-02-002039-4.
GeNette 1976.
GeNette, Gérard. *Mimologiques : Voyage en Cratylie*. Paris : Éditions du Seuil, 1976, 427 p.
ISBN 2-02-004405-6.
GeNette 1983.
GeNette, Gérard. *Nouveau discours du récit*. Paris: Seuil, 1983, 122 p. ISBN 2-02-006627-0.
GIde 1948.
GIde, André. *Journal 1889-1939*. Paris: Gallimard, 1948, 1300 p.
GIrard 1747.
GIrard, Girard. *Les vrais principes de la langue française ou la parole réduite en méthode*. Paris: Le Breton, 1747, 432 p.

Horacije 1966.
Horacije, Kvint. "O pesničkoj veštini". U zbirci: *Rimska lirika*. Prevod Mladen S. Atanasijević. Beograd: Prosveta, 1966, str. 95-117.
Hegel 1970.
Hegel, Georg V.F. "Poezija". U knjizi: *Estetika III*. Prevod Nikola Popović. Beograd: Kultura, 1970, str. 362-641.
Hugo 2004.
Hugo, Victor. *Préface de Cromwell*. Paris : Petits Classiques Larousse, 2004, 174 p.
ISBN 978-2-03-588188-5

Jaucourt 1752.
Jaucourt, Louis de. "La Belle Nature". 1752. *Encyclopédie électronique*. University of Chicago.
<http://artflx.uchicago.edu/cgi-bin/philologic/getobject.pl?c.80:198:6.encyclopedie0110>. [consulté le 5 avril 2010].

Jaucourt 1765a.
Jaucourt, Louis de. "Morale" (1765). *Encyclopédie électronique*. The ARTFL Project, University of Chicago,
<http://artflx.uchicago.edu/cgi-bin/philologic/getobject.pl?c.77:311.encyclopedie0110> [consulté le 25 février 2010].
Jaucourt 1765b.
Jaucourt, Louis de. "Naïveté". 1765. *Encyclopédie électronique*. University of Chicago.
<http://artflx.uchicago.edu/cgi-bin/philologic/getobject.pl?c.80:68:1.encyclopedie0110>. [consulté le 14 septembre 2010].
Jaucourt 1765c.
Jaucourt, Louis de. "Roman". 1765. *Encyclopédie électronique*. University of Chicago. <http://artflx.uchicago.edu/cgi-bin/philologic/getobject.pl?c.106:461.encyclopedie0110.uchicago.edu/cgi-bin/philologic/getobject.pl?c.77:311.encyclopedie0110>. [consulté le 3 avril 2010].
Jaucourt 1765d.
Jaucourt, Louis de. "Satyre". 1765. *Encyclopédie électronique*. University of Chicago.
<http://artflx.uchicago.edu/cgi-bin/philologic/getobject.pl?c.109:349.encyclopedie0110>. [consulté le 3 avril 2010].
Jaucourt 1765e.
Jaucourt, Louis de. "Sublime". 1765. *Encyclopédie électronique*. University of Chicago.
<http://artflx.uchicago.edu/cgi-bin/philologic/getobject.pl?c.116:484:2.encyclopedie0110>. [consulté le 13 septembre 2010].
Jaus 1978.
Jaus, Hans Robert. *Estetika recepcije*. Prevod Drinka Gojković. Beograd: Nolit, 1978, 457 str.

Kant 1975.
Kant, Imanuel. "Kritika estetske moći suđenja". U knjizi: *Kritika moći suđenja.* Prevod Nikola Popović. Beograd: BIGZ, 1975, str. 93-362.
Karadžić 1827.
Karadžić, Vuk Stefanović. "Predgovor". U knjizi: *Prvi srpski bukvar*. Beč: 1827, str. 1-3.
Kroče 2006.
Kroče, Benedeto. *Estetika kao nauka o izrazu i opšta lingvistika*. Prevod Vinko Vitezica. Reprint (Beograd, 1934). Niš: Zograf, 2006, 577 str. ISBN 86-7578-075-3.
Kroče 1995
Kroče, Benedeto. *Poezija – uvod u kritiku i istoriju poezije i literature*. Prevod Pero Mužijević. Novi Sad – Sremski Karlovci: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, 1995, 267 str.

Lacoue–laBarthe 1995.
Lacoue–laBarthe, Philippe. "Sublime (Problématique du)". *Encyclo- paedia Universalis*, t. 21. Paris: Encyclopaedia Universalis, 1995, p. 724-732.
La motte 1711.
La motte, Antoine Houdar de. "Discours sur la poésie en général, et sur l'ode en particulier". In: *Odes*, t. I. Paris: Chez Grégoire Dupuis, 1711, p. 17-76.
LeSSiNg 1950.
LeSSiNg, Gotthold Ephraim. *Hamburška dramaturgija*. Prevod Vlatko Šarić. Zagreb: Državno izdavačko poduzeće Hrvatske, 1950, 608 str.
LoNgiN 1995.
LoNgiN. *Traité du Sublime*. Traduction et préface de Boileau-Despréaux (1674). Paris: Éd. F. Goyet. Paris: Libraire Générale Française, 1995, 214 p.
Lope de Vega 2013.
Lope de Vega, Feliks. *Novo umeće pianja komedija*. Prevod Vladimir Karanović. Prepev Željko Donić. Beograd: Partenon, 2013, 117 str. ISBN 978-86-7157-639-0.

Mallet 1755.
Mallet, Edme–François. "Drame". 1755.. *Encyclopédie électronique*. University of Chicago. <http://artflx.uchicago.edu/cgi-bin/philologic/getobject.pl?c.32:215.encyclopedie0110>. [consulté le 3 avril 2010].
MarmoNtel 1756.
MarmoNtel, Jean-François. "Fiction". 1756. *Encyclopédie électronique*. University of Chicago. <http://artflx.uchicago.edu/cgi-bin/philologic/getobject.pl?c.45:65.encyclopedie0110>. [consulté le 5 avril 2010].
MaupaSSaNt 2007.
MaupaSSaNt, Guy de. "Le Roman". Préface (1887). In : *Pierre et Jean*. Paris: Librio, 2007, p. 5-16. ISBN 978-2-290-33544-4.
MavrakIs 2008.
MavrakIs, Annie. *La Figure du monde, pour une histoire commune de la littérature et de la peinture*. Paris: L'Harmattan, 2008, 301 p.
MiloSaVljeVić 2000.
MiloSaVljeVić, Petar. *Metodologija proučavanja književnosti*. Beograd: Trebnik, 2000, 512 str. ISBN 86-7216-022-3.
MoNteSquieu 1834.
MoNteSquieu, Charles de Secondat. "Essai sur le goût dans les choses de la nature et de l'art". In : *Œuvres diverses de Montesquieu*. Paris: Le

Bigre Frères, 1834. Collection électronique de la Bibliothèque Municipale de Lisieux, <http://www.bmlisieux.com/curiosa/essaigou.htm>. [consulté le 20 novembre 2009].

Mortier 1982.

Mortier, Roland. *L'Originalité. Une nouvelle catégorie esthétique au siècle des Lumières*. Genève: Droz, 1982, 218 p.

Moutote 1993.

Moutote, Daniel. André Gide: *Esthétique de la création littéraire*. Paris : Honoré Champion, 1993, 201 p. ISBN 2-85203-288-0.

Niče 2001.

Niče, Fridrih. *Rađanje tragedije*. Prevod Vera Stojić. Beograd: Dereta, 2001, 215 str. ISBN 86-7346-196-0.

platoN 1976.

platoN. *Država – Knjiga II, III, X*. Prevod Albin Vilhar i Branko Pavlović. Beograd: BIGZ, 1976, str. 33-102, 295-325.

PoPe 2010.

PoPe, Alexander. *Essay on Criticism*. Electronic Classics Series Publication. <http://www2.hn.psu.edu/faculty/jmanis/a~pope/criticis.pdf>. [accessed 25 March 2010].

Ruse 1995.

Ruse, Žan. *Narcis romanopisac*. Prevod Jelena Novaković. Sremski Karlovci–Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, 1995, 203 str.

SaiNt–giroNS 1993.

SaiNt–giroNS, Baldine. *Fiat lux. Une philosophie du sublime*. Paris: Quai Voltaire–Vrin, 1993, 624 p.

SaiNt–lamBert 1757.

SaiNt–lamBert, Jean–François. "Génie" (1757). *Encyclopédie éléctronique*. University of Chicago.
<http://artfl.uchicago.edu/cgi-bin/philologic31/getobject.pl?c.52:146:1.encyclopedie1108.624983>. [consulté le 6 janvier 2010].

Schmitt 2008.

Schmitt, Eric–Emmanuel. "Le Libertin". In: *Théâtre*. Paris: Le Livre de Poche, 2008, p. 203-312.

SosIr 1996.

SosIr, Ferdinand de. *Kurs opšte lingvistike*. Ed. Tulio de Mauro. Prevod Dušanka Točanac Milivojev, Milorad Arsenijević, Snežana Gudurić, Aleksandar Đukić. Sremski Karlovci-Novi Sad: Izdavačka knjižnica Zorana Stojanovića, 1996, 420 str.

Šiler 1967.

Šiler, Fridrih. *O lepom*. Prevod Strahinja Kostić. Beograd: Kultura, 1967, XXVII+325 str.

Tartalja 2007.

Tartalja, Ivo. *Do praestetike*. Sremski Karlovci–Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, 2007, 161 str. ISBN 978-86-7543-127-5.

Tartalja 2000.

Tartalja, Ivo. *Teorija književnosti*. Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, 2000, 262 str. ISBN 86-17-08178-3.

TremBlay 1709.

TremBlay, Frain du. *Traité des langues*. Amsterdam: Estienne Roger Libraire, 1709, 168 p.

VeleK , VoreN 2004.

VeleK, Rene i Ostin VoreN. *Teorija književnosti*. Prevod Aleksandar I. Spasić i Slobodan Đorđević. Beograd: Utopija, 2004, 472 str. ISBN 86-85129-00-1.

Voltaire 2009.

Voltaire, François-Marie Arouet. "Génie''. *Dictionnaire philosophique*. <http://www.voltaire-integral.com/Html/19/genie.htm>. [consulté le 16 décembre 2009].

Voltaire 1757.

Voltaire, moNteSquieu & d'alemBert. "Goût". 1757. *Encyclopédie électronique*. University of Chicago. <http://artfl.uchicago.edu/cgi-bin/philologic31/getobject.pl?c.53:345:1.encyclopedie1108.1040260>. [consulté le 20 novembre 2009].

Vucel 2005.

Vucel, Nerminn."Le Narrateur gidien". *Bulletin des Amis d'André Gide*, vol. 33, n$^0$ 146. Nantes: Centre d'Études Gidiennes, 2005, p. 231-243.

Vučelj 2010.

Vučelj, Nermin. *Andre Žid i poetika*. Monografska studija. Novi Pazar: Narodna biblioteka „Dositej Obradović“, 2010, 160 str.

Vučelj 2012.

Vučelj, Nermin. „Didaktički teatar epohe francuskog prosvetiteljstva“. Filološki pregled, br. XXXIX, sv. 1. Beograd: Filološki fakultet, 2012, str. 165-175.

Vučelj 2014.

Vučelj, Nermin. „Genije u francuskoj misli XVIII veka“. *Zbornik Matice srpske za književnost i jezik*, knjiga LXII, sv. 1. Novi Sad: Matica srpska, 2014, str. 71-88.

Vučelj 2013f.
Vučelj, Nermin. „Francuski prosvetitelji o poreklu govora i prirodi jezika“. *Jezici i kulture u vremenu i prostoru II/1*. Novi Sad: Filozofski fakultet, 2013, str. 149-156.
Vučelj 2011.
Vučelj, Nermin. „Poimanje ukusa kod francuskih prosvetitelja“. *Zbornik Matice srpske za književnost i jezik*, knjiga LIX, sv. 2. Novi Sad: 2011, str. 289-306.

WarBurthoN 1744.
WarBurthoN, William. *Essai sur les hiéroglyphes des Égyptiens*. Paris: Hippolyte-Louis Guerin, 1744, 675 p.
Weil 1844.
WEIL, Herni. *De l'ordre des mots dans les langues anciennes comparées aux langues modernes*. Paris: Crapelet, 1844, 134 p.

ŽeNet 1985.
ŽENET, Žerar. *Figure*. Prevod Mirjana Miočinović. Beograd: Kultura, 1985. 196 str.
Žid 1982.
Žid, Andre. *Dnevnik*. Prevod Živojin Živojinović. Beograd: Nolit, 1982, 452 str.

## IV. Filosofija i istorija_

ANdersoN 2003.
ANdersoN, Metju S. *Evropa u osamnaestom veku 1713-1789*. Prevod Sonja Dekanić, Branislava Radević-Stojiljković, Dejan Stojiljković. Beo- grad: Clio, 2003, 613 str. ISBN 86-7102-067-3.
ArijeS 2002.
ArijeS, Filip, Žorž Dibi, et al.: *Istorija privatnog života 3 – Od Renesanse do Prosvećenosti*. Prevod Ljiljana Mirković. Beograd: Clio, 2002, 563 str. ISBN 86-7102-055-X.

Buffier 1704.
Buffier, Claude. *Examen des préjugés vulgaires, pour disposer l'esprit à juger sainement de tout*. Paris: Chez Jean Mariette, 1704, 376 p.

Foucault 1977.
Foucault, Michel. *Histoire de la folie à l'âge classique*. Paris: Gallimard, 1977, 583 p.
ISBN 978-2-07-029335-3.
Foucault 2008.

Foucault, Michel. *Les mots et les choses – une archéologie des sciences humaines*. Paris: Gallimard, 2008, 400 p. ISBN 978-2-07-029335-3.

Hegel 2005.

Hegel, Georg V.F. “Od sebe otuđeni duh; obrazovanje”. U knjizi: *Feno- menologija duha*. Prevod Nikola M. Popović. Beograd: Dereta, 2005, str. 225-272. ISBN 86-7346-446-3.

ShafteSBury 2006.

ShafteSBury, Anthony. *Enquête sur la vertu et le mérite* (An inquiry concerning virtue, or merit, 1715). Traduction de Philippe Folliot, suivie de la libre traduction de Denis Diderot. 2006, 256 p.

<http://classiques.uqac.ca/classiques/shaftesbury_ashley_cooper_Anthony/enquete_vertu_et_merite/enquete_vertu_et_merite.pdf>. [consulté le 26 mars 2010].

sPeNser 2005.

sPeNser, Colin. “Sexualité et siècle des lumières”. In: *Histoire de l’homosexualité de l’Antiquité à nos jours*. Traduction de l’anglais par Olivier Sulmon. Paris : Le Pré aux Clercs, 2005, p. 249-286. ISBN 2-226-15235-1.

ThithcériNe 2003.

ThithcériNe, Guéorgui Vassiliévitch. *Mozart*. Paris: L’Âge d’Homme, 2003, 296 p.

ŠopeNhauer 1989.

ŠopeNhauer, Artur. *O geniju*. Prevod Božidar Zec. Beograd: Grafos, 1989, 51 str.

ISBN 86-7157-053-3.

V. LeS BelleS–lettreS

FloBer 1964.

FloBer, Gistav. *Buvar i Pekiše*. Prevod Dobrila Stošić. Beograd: Nolit, 1964, 313 str.

KuNdera 2008.

KuNdera, Milan. *Jacques et son maître – hommage à Denis Diderot en trois actes*. Paris: Gallimard, 2008, 138 p. ISBN 978-2-07-040583-1.

Marivaux 1964.

Marivaux, Pierre Carlet de Chamblain de. “Les acteurs de bonne foi”. In: *Théâtre complet*. Paris: Éditions du Seuil, 1964, p. 543-573.

MarIvaux 1737.
MarIvaux, Pierre Carlet de Chamblain de. *Pharsamon, ou les nouvelles folies romanesques*. Paris: Prault père, 1737, 714 p.

PiraNdello 2004.
PiraNdello, Luigi. *Six Personnages en quête d'auteur*. Traduction de l'italien par Claude Perrus. Paris: Flammarion, 2004, 157 p. ISBN 2-08-072181-X.

RichardSoN 1970.
RichardSoN, Samuel. *Pamela I-II*. Prevod Berislav Grgić. Zagreb: Zora, 1970, 600 + 574 str.

SaiNt–lamBert 2002.
SaiNt–lamBert, Jean-François. *Les deux amis – conte iroquois*. Québec: Bibliothèque électronique du Québec de Jean-Yves Dupuis, 2002, 48 p. <http://jydupuis.apinc.org/vents/saint-lambert.pdf>. [consulté le 29 juillet 2009].
Schmitt 2008.
Schmitt, Eric-Emmanuel. "Le Libertin". In: *Théâtre*. Paris: Albin Michel, 2008, p. 203-312.
ISBN 978-2-253-15599-7.
SerVaNteS 1988a.
SerVaNteS, Migel de. *Oštroumni plemić Don Kihot od Manče I*. Prevod Duško Vrtunski. Novi Sad–Beograd: Matica Srpska–Vajat, 1988, 434 str. ISBN 86-363-0055-X.
SerVaNteS 1988b.
SerVaNteS, Migel de. *Oštroumni plemić Don Kihot od Manče II*. Prevod Duško Vrtunski. Novi Sad–Beograd: Matica Srpska–Vajat, 1988, 491 str. ISBN 86-363-0056-8.
SerVaNteS SaVedra 2005.
SerVaNteS SaVedra, Migel de. *Maštoviti idalgo don Kihote od Manče I-II*. Prevod Aleksandra Mančić. Beograd: Rad, 2005, 565+537 str. ISBN 86-09-00900-9. ISBN 86-09-00899-1.
SterN 1955.
SterN, Lorens. *Tristram Šendi*. Prevod Stanislav Vinaver. Beograd: Prosveta, 1955, 657 str.

Vajld 2004.
Vajld, Oskar. *Slika Dorijana Greja*. Prevod Lazar Macura. Beograd: Politika–Narodna knjiga, 2004, 207 str. ISBN 86-331-1449-6.

VI. Kinematografija

Aghion 2005.
Aghion, Gabriel. "Bludnik". Na disku: *Vojvotkinja od Albe*; *Bludnik*. DVD. Total Film, M Export Import, 2005. ISBN 86-04-0039-3.
Aghion 2001.
Aghion, Gabriel. *Le Libertin*. 2000. DVD. Éditeur Pathé, 2001.
Bresson 2003.
Bresson, Robert. *Les Dames du bois de Boulogne*. 1945. DVD. Éditeur Criterion, 2003.
Rinaldi 2005.
Rinaldi, Sandrine. *Mystification ou l'histoire des portraits*. 2004. DVD. Éditeur Shellac, 2005.
Rivette 1999.
Rivette, Jacques. *Suzanne Simonin – La Religieuse de Denis Diderot*. 1966. VHS. Studio Fravidis, 1999.

VII. Internet

Encyclopédie électronique. The ARTFL Project. Department of Romance Languages & Literatures, University of Chicago. <http://encyclopedie.uchicago.edu/>.
Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers. ATILF & ARTFL Project. Analyse et traitement informatique de la langue française & University of Chicago. <http://portail.atilf.fr/encyclopedie/>.
Denis Diderot. Hommage à l'écrivain, au philosophe et à l'encyclopédiste. <http://www.denis-diderot.com/>.
Dictionnaires d'autrefois. (Dictionnaire de l'Académie Française, éd. 1694, 1762, 1798, 1835, 1932-5 ; Émile Littré, *Dictionnaire de la langue française*, 1872-1877). The ARTFL Project. Department of Romance Languages & Literatures, University of Chicago.
<http://artfl-project.uchicago.edu/content/dictionnaires-dautrefois>.
Recherches sur diderot et l'encyclopédie. <http://rde.revues.org/index.html>.
Société Diderot. < http://diderot.hypotheses.org/>.

# INDEX NOMINUM
## *autorski registar*

C



D

Đ



E



F

M

R

S

T



V

Ž

# INDEX RERUM
## *estetički pojmovi i didroizmi*

Q



R



S

Š



T



U



V



Z

Nermin Vučelj
**DIDRO I ESTETIKA**

*Izdavač* FILOZOFSKI
FAKULTET
UNIVERZITETA U NIŠU

*Za izdavača*
Prof. dr Goran Maksimović, dekan

*Korice*
Darko Jovanović

*Prelom*
Milan D. Ranđelović

*Lektura*
Aleksandar Novaković

*Format*
17 x 24 cm

*Tiraž*
150 primeraka

*Štampa*
SCERO PRINT

Niš 2015.

ISBN 978-86-7379-387-0

CIP - Каталогизација у публикацији
Народна библиотека Србије, Београд

111.852 Дидро Д.
ВУЧЕЉ, Нермин.
Didro i estetika / Nermin Vučelj. – Niš:
Filozofski fakultet Univerziteta, 2015.
(Niš: Scero print). – 329 str.; 24 cm. –
Biblioteka Elementi)

Tiraž 150. – Beleška o autoru: str. 275. –
Napomene i bibliografske reference uz
tekst. – Résumé : L'esthétique diderotienne.
Summary: Diderot's Aesthetics. – Biblio-
grafija: str. 277-299. – Registri.

ISBN 978-86-7379-387-0

a) Дидро, Дени (1713-1784) – Естетика
COBISS.SR-ID 218692620